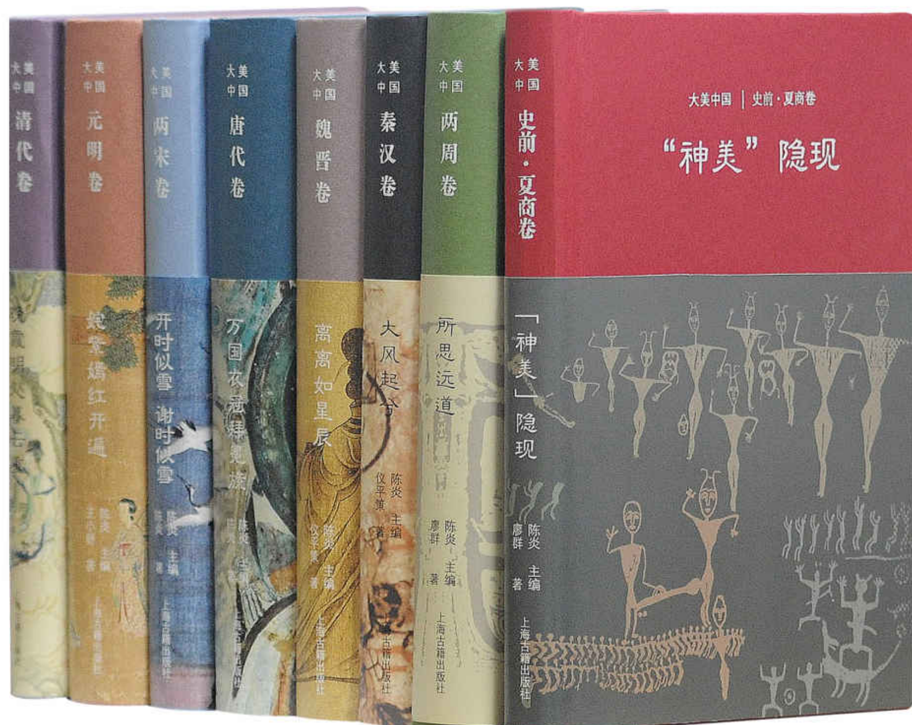
大美中国（全8册）



中国古代审美文化史

VISIT...

LANZAROTE
Caliente.com

大美中国（全8册）



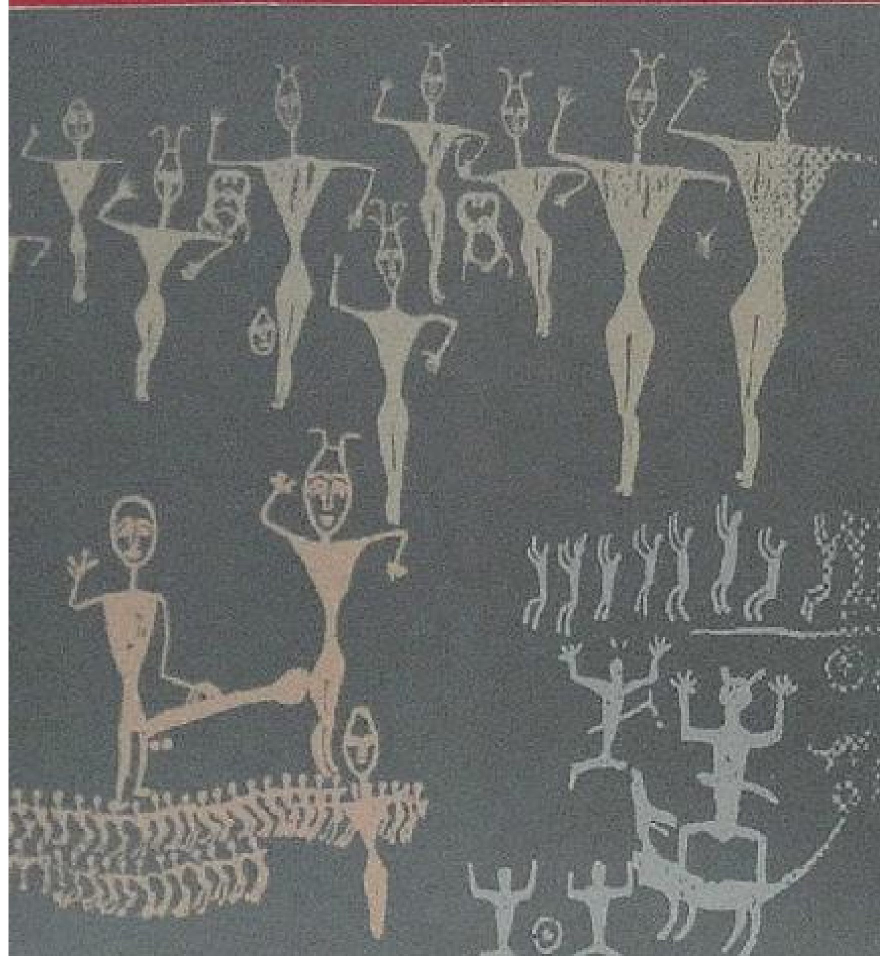
中国古代审美文化史

总目录

神美隐现：史前·夏商卷
所思远道：两周卷
大风起兮：秦汉卷
离离如星辰：魏晋卷
万国衣冠拜冕旒：唐代卷
开时似雪谢时似雪：两宋卷
姹紫嫣红开遍：元明卷
晚霞明处暮云重：清代卷
书籍朋友圈分享微信Booker527

大美中国｜史前·夏商卷

“神美”隐现



图书在版编目（**CIP**）数据

神美隐现：史前·夏商卷 / 陈炎主编；廖群著．—上海：上海古籍出版社，2017.9

（大美中国）

ISBN 978-7-5325-8530-4

Ⅰ．①神…　Ⅱ．①陈…②廖…　Ⅲ．①史前文化 - 文化史 - 中国②文化史 - 中国 - 夏代③文化史 - 中国 - 商代　Ⅳ．①K210.3②K221.03

中国版本图书馆CIP数据核字（2017）第167613号

大美中国　史前·夏商卷

神美隐现

陈　炎　主编

廖　群　著

上海古籍出版社出版、发行

（上海瑞金二路272号　邮政编码200020）

（1）网址：www.guji.com.cn

（2）E-mail: gujil@guji.com.cn

（3）易文网网址：www.ewen.co

上海中华商务联合印刷有限公司印刷

开本787×1092　1/32　印张7.625　插页13　字数108,000

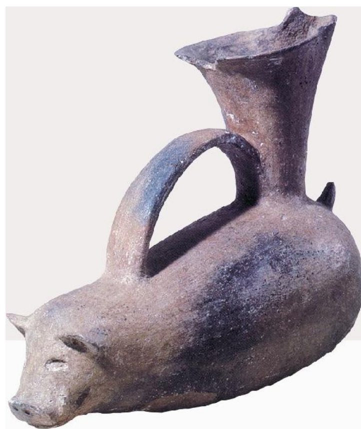
2017年9月第1版　2017年9月第1次印刷

印数：1—3,050

ISBN 978-7-5325-8530-4

G·661　定价：38.00元

如有质量问题，请与承印公司联系



1 / 陶猪鬶（山东胶县三里河出土）



2 / 小口尖底瓶（新石器时代陶制食器）



3 / 旋涡纹四系彩陶罐（甘肃马家窑文化，永靖县征集）



4 / 半坡人面鱼纹彩陶盆（陕西西安半坡村出土）

人面为圆形，双眼用两条黑线表示，鼻子画成倒“T”形，嘴用暗影勾勒，最具特色的是人面的头顶和两颊旁分别画有带排刺的长三角，极像鱼身的简化形，而在人面两耳旁又各画有一鱼，像是头饰或挂饰，鱼的眉目分明可见。另外，在人面鱼纹图的下方，还单画有一鱼，更用交叉的直线，绘出了鱼的鳞片。



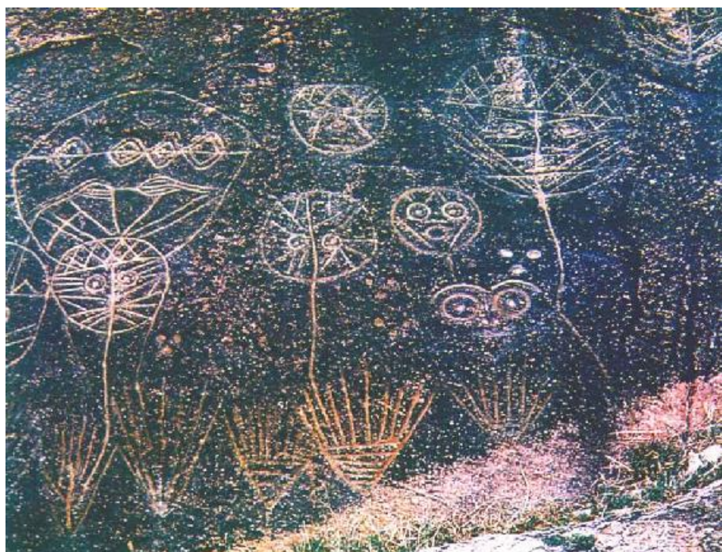
5 / 蛙纹彩陶瓮（甘肃兰州土谷台马家窑文化遗址出土）



6 / 鸟纹彩陶钵（陕西华县泉护村出土）



7 / 蛙鱼纹彩陶盆（陕西临潼姜寨遗址出土）



8 / 将军崖稷神崇拜图（采自江苏连云港银屏山将军崖）



9 / 鹳衔鱼纹彩陶缸（河南临汝阎村遗址出土）

鸟的身体十分高大肥硕，和嘴上的小鱼形成了鲜明的对比。旁边，还画有一把带柄的石斧，占去了和大鸟几乎相当的面积。这是迄今所发现的原始绘画中最大的一幅。从构图来看，符号象征的意图或倾向十分明显。



10 / 舞蹈彩纹陶盆（青海大通上孙家寨出土）

整个盆的表面为红色，内壁绘有环绕一圈黑色舞蹈图。全画舞蹈者有15人，分三组，每组5人。



11 / 人头形器口彩陶瓶（甘肃泰安大地湾出土）

人的头像作为瓶口位于瓶子的颈端，一看便知是一位年轻美丽的女子，额头垂着整齐的刘海，耳后披着柔顺的长发，瓜子脸、杏仁眼、翘鼻子、小嘴，一脸宁静、安详而又若有所思的表情。头像下面便是呈直立梨状的瓶身，腹部圆鼓。整体一看，简直是巧夺天工地塑成了一位怀有身孕的少妇雕像。加上砖红色的瓶衣上用黑色绘出变形的鸟纹，更为少妇着上了一件十分艳丽的衣裙。



12 / 女神庙彩塑人头面像（辽宁喀左牛河梁出土）

人物面部用细泥捏塑，表面光滑，面庞涂有红彩，双唇施朱，但与仰韶文化彩陶瓶上的女子头像不同的是，这个头像额头宽阔，颧骨突出，眉毛上挑，两眼因特意镶嵌上的圆形玉片而显得炯炯有神，较少母性温柔慈祥的情态，更给人以神秘感和威严感。



13 / 裸体人像壶（青海乐都柳湾村出土）



14 / 玉龙（辽宁建平出土）



15 / 琮王（浙江余杭反山出土）

射径达17.6厘米，高8.8厘米，中央孔径仅4.9厘米。



16 / 神人兽面复合像（琮王纹饰特写）

人面呈倒梯形，环眼、扁鼻、阔脸，头上还戴有放射状羽冠；上肢叉于腰际，下肢做蹲踞状，脚是三爪的鸟足形。兽面刻在神人的胸腹部，也是大眼阔鼻，张开的嘴中还露出獠牙。



17 / 兽面铜镶玉牌（河南偃师二里头出土）

用两百多块绿松石镶嵌而成，是目前所知最早的铜镶玉制品，制作精美。

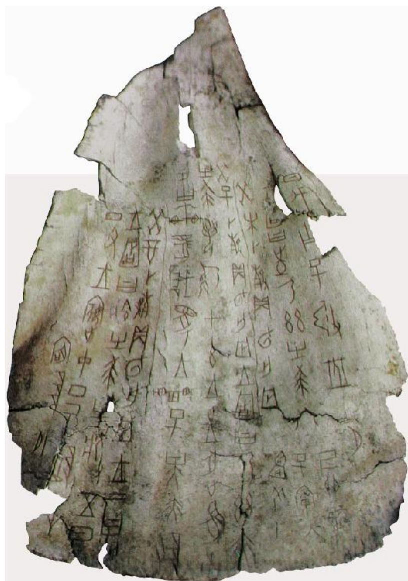


18 / 大石磬（山西襄汾陶寺遗址出土）



19 / 宰丰骨（河南安阳出土）

这是一根兕的肋骨，一面雕满了虺龙、饕餮、蝉等图纹，另一面刻着两行文字。记载的事情是殷王壬午日在麦麓田猎，擒获一头“商兕”，之后将其赏赐给了宰丰。



20 / 祭祀狩猎填朱牛骨刻辞（河南安阳出土）



21 / 司（后）母戊鼎（河南安阳殷墟出土）



22 / 四羊方尊（湖南宁乡黄材出土）

周身布满精细的花纹，颈部饰有蕉叶纹、夔纹和兽面纹，肩部另有四龙蟠缠，特别是腹及圈足铸出四个大卷角羊，羊的背及胸部装饰有鳞纹。



23 / 妇好鸮尊（河南安阳殷墟妇好墓出土）

通体铸成鸮的形象，宽嘴宽尾，圆眼高冠，粗壮的两足与尾成三足鼎立之状，给人以十分沉稳之感。而那微微昂起的首、向前突起的胸部和紧紧收敛的双翅，又透出庄肃威严之气。更值得一提的是，它全身都饰有饕餮纹、鸮纹、夔纹、蝉纹等，身后又呈兽头状，头部后方所开半圆形口盖上则铸有鸟状和龙状，并也饰饕餮纹。这些繁饰无不使整件作品在基本写实的造型上，又平添神秘、怪异的色彩。



24 / 象尊（湖南醴陵狮形山出土）

通体铸成长鼻高挑、四足稳立的大象形象。这尊象前额扁平，嘴向前突出，门牙外龇，眉突起，眼圆瞪，用作尊流的中空鼻向前上伸，鼻端做凤首，凤冠上又伏一虎。



25 / 龙虎尊（安徽阜南出土）



26 / 龙虎尊腹部（虎噬人纹饰）



27 / 饕餮食人卣（相传出土湖南，现藏法国巴黎博物馆）

器形铸成类似虎的猛兽造型，以兽的首颈为主器，又由兽的前足、后足及尾构成器物的三个足，兽圆目突出，张口露齿，面目凶狠，前爪抓着一人，人的头部就置于兽的巨齿之下。

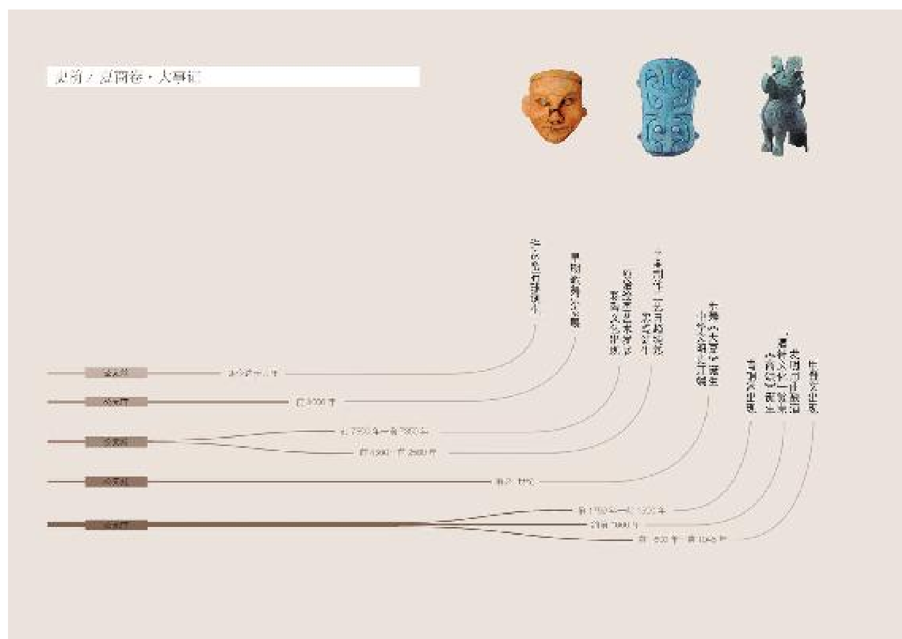


28 / 双鸟饕餮纹铜鼓（日本《泉屋清赏》著录商器）



29 / 鸮卣（湖南省博物馆藏）

史前 / 夏商卷·大事记



这是混沌未开、物我不分的阶段；这是万物有灵的时代；

这是审美情感不自觉的、与主观想象碰撞的进程。

前言

华夏人类文明，是从元谋人被发现的两颗牙齿和七件石器起步的。虽然也许从严格的意义上来看，距离华夏文明史的开端，仍还有着近百万年的漫长岁月。

在这漫长的岁月里，人类文明处在缓慢发展的孕育期，这期间经历了无数次艰难的成长。中华审美文化，便也在这史前的舞台上奏响了它的第一乐章。

这是个混沌未开、物我不分的阶段，这是个万物有灵的时代，这是个审美情感不自觉的与主观想象碰撞的进程。从无意到比较有意，从粗糙到大致精美。

直至公元前21世纪，国家起源的三大标志——文字、金属器和城市，已全备。一个以国家形式和世袭等级为社会特征的时期——夏王朝从此拉开了历史的序幕。作为一代王朝，历时近五百年，传十三世，十六王。华夏文明史也由此展开。

而把华夏审美文化向文明时代大大推进了一步的，却是另一个五百年，取夏而代之的商王朝。商王朝最重要的贡献就是甲骨文字，其笔势完美成熟，形式大致统一，数量上已经有了一定规模，这一切都标示着甲骨文已经是很成熟的文字了。文字的创造和使用，是人类智能进化的一个结果，是人类从被动应付自然向主动发现和利用规律转变的一个证明。

跨过史前阶段而新生的夏商审美文化，仍处于一个起步期，前后因素仍然没有彻底地、清楚地了断，野蛮蒙昧和文明自知还交织不清：一方面，人们已经意识到需要从和自然混沌合一的状态中分化出来，开始意识到自己的力量，控制自然、控制自我的欲望不断增强；另一方面，人们的力量还不强大，无论是物质上，还是精神上都不具备支撑自身寻找达成控制自然、控制自我的途径。神灵观念还萦绕在人们的固有思维中，因此，这是一个巫史活动交织的时代：“巫”通过对神施加影响来支配自然，把握自己的命运；“史”用文字记录、分析神意。看起来都是与神相关，但是也不能忽视其中有着人为努力的部分。

总之，这仍是中华审美文化发展的拙稚婴孩时代，但是不能忽略的是审美活动更广泛的开展，审美艺术更加丰富成熟的成果，也是在这个

过程中获得的。

目 录

前言
壹 神灵隐现的史前时代
1 红色饰物：山顶洞人萌动的审美消息
石器：美感的孕育
墓葬："灵魂"的见证
赤铁矿粉：生命之光
山顶洞人的红色饰物
2 彩陶和饮食：美在生活
种植、畜养与"口福"之欲
"一应俱全"的陶制食器
彩陶："美化"饮食生活
3 鱼、蛙、鸟：绘饰刻划中的生殖意象
人面鱼纹图的符号化
鱼、蛙、鸟：彩陶纹饰的中心母题
卵与生殖意象
4 图腾舞与母神像：母系氏族的偶像崇拜
图腾与母系社会
舞蹈纹彩陶盆：图腾舞与歌舞的起源
陶埙、骨笛与"笙者生也"
泥陶女像与母性崇拜
5 兽面纹玉琮：男权与神秘威力的象征
父权的"宣言"
男"祖"崇拜与岩画性爱舞
黑陶、玉饰与礼器
玉琮、兽面纹和威猛之美
6 "刑天舞干戚"：英雄神时代血与火的礼赞
神话：关于神的故事
夸父、后羿：男子的力量之歌
战争、英雄和崇高
大禹治水与文明的"开启"
贰 夏商之际的巫史艺术
1 "以众为观"：传说中的夏代器雕和乐舞
九鼎："远方图物"与九州归一
从夏启之舞到夏桀之乐

鼍鼓与特磬
2　甲骨文：文化符号、书面“文学”和“线的艺术”
占卜记录与“史”的崛起
史刻中形成的系统文字
书面表达：一个审美的新视野
契刻文字：“线的艺术”的萌芽
3　青铜饕餮：殷人崇神尚力的物化形态
厚重、富丽、神秘的美
饕餮食人之谜
“率民以事神”的殷文化
夔纹与殷人的祖帝—元神
狞厉为美的解读
4　鸟、太阳和帝俊：殷人的至上神传说
“日中有乌”
帝俊是鸟与殷人崇日
生日生月的全能神
5　“羊人为美”和“巫者舞也”：巫风弥漫的殷商乐舞
“羊大则美”与“羊人为美”
巫与巫舞
《大濩》《桑林》和“万舞”
“臭味未成，涤荡其声”
“女乐”的发现
6　“荒湎于酒”：殷人的酒文化
酒器、饮酒与祭祀
殷人的“酒神精神”
返回总目录

壹　神灵隐现的史前时代

1965年5月，考古学家在云南元谋发现了两颗古人类的牙齿化石，相伴左右的又有七块经过打磨的石头，这是迄今所公认的中国境内最早留下的直立人的痕迹。真正意义上的人类文化，就以这两颗牙齿和七件石器作为标志，在中国历史的长河中开始了它一步步进化发展的历程。经古地磁测定，这些化石的“绝对”年代距今170±10万年，距公元前二十几个世纪中国文明史的开端，仍还有着近170万年的漫长岁月。

这就是人们通常所说的“史前时代”，比之这一百几十万年的时间跨度，五千年文明历史只能算是一个瞬间。

然而，比起文明时代文化的“瞬息万变”，“史前”又不能不说是人类文化在母体中孜孜孕育、缓慢成形、痛苦降生的一个过程，这期间经历了无数次艰难的“蜕变”。就劳动工具来说，从简单地把石头敲砸出几个尖利的棱角，到把石头打磨得通体光滑，从利用天然石料，到用手把泥土捏成心中所希望的形状，并用火烧制得结实耐用；就人类的群体组织和活动来说，从近乎动物的乱伦杂婚，到血缘内部同辈之间的互为夫妻，从“普那路亚”式族外群婚的母系氏族，到转向男权的父系社会，再到部族间的浴血战争，先人们每走一步，都可能花上几万年甚至几十万年。于是，用考古学家、人类学家和历史学家的术语，从不同的角度，史前便有了诸如旧石器、中石器、新石器（含陶器、玉器）等不同时代的划界，元谋人、蓝田人、北京人、山顶洞人等人类进化阶段的分别，仰韶、龙山、二里沟等各时期各区域文化的确定，以及血缘家庭、母系氏族、父系氏族、部落、部落联盟等社会组织的变迁。人类文化的创造便是在这一步一步的发展中迸出火花的。

中国审美文化，也在这史前的舞台上奏响了它的第一乐章。作为人类文化中一种更多诉诸心理愉悦、形式感觉和情感想象的特殊文化现象，作为人类在实践中逐渐酝酿萌生的意识和创作，审美文化的产生，其上限可能会稍晚于物质文化的出现。以“自然的人化”为界定的广义的文化，可以说是从人类在石头上敲下第一道人为的痕迹就开始了的，而审美文化，却是在人类打击一连串的石器之中或之后发生的。从此，中国人初期的审美文化踪迹，便随着人类文化发展的这层层台阶，留在了

史前一代又一代先人所创造的“作品”上。

探讨和梳理史前审美文化，是一件充满困惑却令人着迷神往的事情。“史前”，既是一种以文明国家为分界的社会学概念，更是一个以文字记载为分界的历史概念。作为这个分界点之前的一个时段，史前审美文化的痕迹还不可能用文字记载下来；作为距今太过遥远的一个时代，今天我们也几乎见不到一件从那个时候经世传代的珍品。不过，人类文化既经创造就终有踪迹，史前人类关于美的意识、为了美而付出的心血，其实就“写”在后人从地下挖出来的遗物上。正如有学者不无动情地赞叹：“远古文化的繁星是在地下星空里闪烁，并向人们眨眼呢！”(1)那一个个打磨得精细光滑的石球，一件件上了彩的陶器，陶器上绘制的图案，还有雕塑出的各种形象，墓葬中摆放的饰物、乐器等等，都是经久而弥珍的艺术瑰宝，同时也是可供我们探密、破译、发现的符号和消息。

能制造“作品”是人的标志，能用语言思考和传达，更是人类文化进化的一个结果。史前人类还不会用文字进行记载，却能用语言讲述“故事”；物质实体性的“作品”可以随着时间的风雨卷入地下，默默无语，人类用语言创造的文化，却可以历经数代人的口耳相传，并待文字的出现被记载下来。这就是今人仍能从文献中见到的远古神话和传说。尽管在被写定之前，它们必然一次次挟裹进每个时代的精神内容，但经过层层剥离，也还是能为我们发现史前人类的审美情感和话语，乃至解读那些造型“作品”，提供一个“文本”的。

当然，审美文化的史前期尽管漫长，毕竟一直处在人类思维、意识和感受都还没有成熟的水平上，它始终都还只是人类的幼年时代。混沌未开、物我不分的思维方式，不但决定了史前人类审美活动的“无意”和自在，更为他们所见所闻所造所作的一切事物，赋予了人的“灵魂”“感觉”和“意志”，进而叠加上超人的“本事”。因此，这是个万物有灵的时代，又是个崇拜神灵的时代，其不自觉的审美情感，就掺杂在这些主观想象的内容中。这样，史前所涂抹、所捏弄的各种图画和造型，一般看上去似乎并不离奇，有的还很写实，其实却都有着不同于后人的某种“理解”，某种“意味”，都隐现着只有他们才能见到的神的灵光。中国史前审美文化就是这样伴随着人类缓慢进化的历程，凭着先民的双手，带着幼稚的想象，向文明时代逐渐走近的。这期间，它的发展轨迹当然应该是从简单到相对复杂，从无意到比较有意，从粗糙到大致精美，我们这里只要把那些地下发掘的文化遗物按时序一一陈列，你就会发现，它们正

是这样展开的。

(1)　晁福林《天玄地黄》第22页，巴蜀书社，1990年版。

1　红色饰物：山顶洞人萌动的审美消息

在元谋人等旧石器时代早期遗迹发现之前，距今约70—20万年的北京人曾是中国最早居住的远古人类的代表，而在发掘北京人头骨化石的周口店龙骨山的顶部，考古学家又挖掘出了一种属于旧石器时代晚期智人的人类遗骸，这就是人们通常所称的山顶洞人。同一座山中的一上一下，北京人和山顶洞人的时距却跨了十几万乃至几十万年。人类这几十万年的时光没有白过，距今1.8万年左右的山顶洞人已经能为我们传达出许多审美文化的消息。

当然，就人类审美意识的孕育来说，远在山顶洞人之前，美的经验和感觉，就已经在慢慢酝酿了。

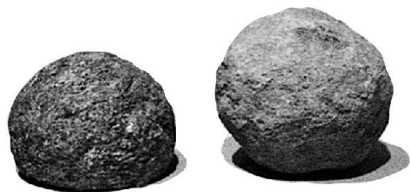
石器：美感的孕育

这是一个相当漫长的过程，若从人类留下文化创造遗迹的元谋人开始算起，历时已有一百多万年，占去了史前时代90%以上的时间；这也是一个十分隐蔽的极其不易被人发现的过程，摆在我们面前的“作品”，除了一堆堆冰冷的石器—被原始人当作工具来用的石片、石球等等，再也没有第二种对象。然而，就是这些不会说话的石器，用它们的形制变迁，向我们“讲述”着远古人类是怎样一点点、一滴滴，不断积累着“创作”的经验，摸索着美的规律，又是怎样从中获得欣喜和快慰的。

距今一百七十万年左右的元谋人的石器，大致可以看出凹凸不平的刃缘，这是锤击法在上面留下的人工痕迹，当然，这是需要专家鉴定才能看出来的，一般人还很难发现它们与天然石块的区别。把天然石块打制成用于特定目的的工具，哪怕只有几下，却明确宣告了人类的诞生。元谋人已经不会再像动物那样仅凭本能生存，在艰难的适应环境的生命搏击中，他们使足力气让后面的两肢支撑身体，腾出双手，想办法更好地借助外物去获得维持生命的食物。那些用手打制出来的石器，便成了今天我们所能见到的这种努力的第一个证明。人类区别于动物的最根本的因素—思维、意识，也就在这种被逼出来的“想法”中悄悄滋生了。试想，如果不是在多少次的投掷摔打中逐渐意识到“硬”“刃”等等性能的作用，他们怎么会想到选择石块，并把它们打制成有棱有角的东西呢？而这种选择，这种对一定形制的朦胧认识，以及用这种认识来对双手的动

作加以支配，就是最初的思维内容了。

广义地说，元谋人这已经是在有目的地进行创造活动了，只是这种创造还太过简单，相对随意，没有加工，还见不出规律、原则、模式等审美创造所应具备的一些形式要素，更不用说审美所特有的超越功用的情感想象和心理经验了。几十万年后，蓝田人的石器有了二次加工和初步分类的迹象。又过了三四十万年，到了北京人那里，石器明显增加，前后发掘加起来，总共不下十万余件。特别是从中可以见到比较固定的几种类型。薄而锋利的矩形刮削器、坚硬厚重的盘状砍斫器、首尾分明的尖状石锥等等，它们经不同的制作程序和打制方法而成，分别担当着诸如断木、击打、剥皮、挖掘块根等不同的“职责”。样式的分类，意味着人类经过长期实践，思维变得相对复杂了一些，已经有了对物体形式及其特性的认知和感觉，已经能够根据特定需要，有意识地制造不同的工具样式了。从某种程度上说，这也就是在“把本身固有（内在）的标准运用到对象上来创造”(1)，即按一定合目的性的规律在进行创造。那么，他们肯定也就会从这种创造中获得目的实现的满足和激动，其兴奋程度，应该是不亚于今人对一件艺术珍品的赞叹的。



001　许家窑石球

被后人发掘出的一千多个石球中，有的直径达100毫米以上，重量超过1　500克；有的直径则在50毫米以下，重量不到50克。

距今约十万年的丁村人、许家窑人，除了进一步开掘石器便利、有效的功用形式外，又在它们身上注入了追求整齐、圆满的匠心。在丁村人的一些石片上，可以清楚地看到修理台面的痕迹，他们的小尖状器，有的刃缘就打制得相当平齐。许家窑人的“杰作”则是石球（001）。不难想象，这些石球是要派作不同用场的：那大的，用来投掷最合适，其球形可以致远，其重量可使被投掷的动物毙命；那小的，说不定就是“飞石索”上的弹丸了。这些大大小小的石球，通体滚圆，周身布满小石片疤，从这些石疤上，你完全可以“听到”那反复敲砸的“叮当”声。不可否认，他们如此精心制作的第一要义在于好用，但在这一下下一声声的敲打中，你能说他们不也是在按照当时人心目中“美”的样式，动情地“雕

刻”着他们的“艺术品”吗？

已经与山顶洞人相距不远的峙峪人，其石制品更是有了长足发展，不但形制复杂，单刮削器就有圆头、盘状、双边刃、单边刃之分；而且出现了复合工具斧形小石刀和用于弓射的小石镞。更值得注意的是，这里还发现了一件穿孔的石墨装饰品，预示着经过百万年的积累，原始人对形式的感觉，即将从单纯的功用，逐渐向审美的层面靠近。

墓葬：“灵魂”的见证

从以上的追溯中可以看出，远古人类的审美因素是在旧石器时代的长期酝酿中缓慢增长着的。尽管如此，我们仍然要把山顶洞人的文化作为史前审美文化的真正萌芽，仍然要说是他们首先发出了审美的消息，就在于他们是第一次以墓葬形式，是以有了精神活动痕迹的人的“面目”，而不单纯是以古化石的形式，开始与我们“见面”和“对话”的[2]。

山顶洞人的洞穴遗址位于周口店龙骨山的顶部，作为旧石器时代晚期的文化遗存，他们的石器似乎并不典型，就只发现了25件，但在山顶洞人居住的地方，却发现了一根做工精细的骨针。针孔虽已残缺，断孔还分明可见，这是用极小而细坚的尖状器才能挖出来的；针身保存完好，长约八十二毫米，形体纤细微弯，刮磨得十分光滑，一直延伸到又尖又细的针头。若没有一双已经相当灵巧的手，没有相对复杂的工艺，你很难想象能造出如此精巧的“作品”。这应该是同已经成熟的石器制造相伴并生的。

骨针告诉我们的当然不止这些。针是用来穿连的。它首先能让人联想到的就是衣服。当然，把兽皮穿连起来也可以用来搭盖住所，抵御风寒，但对于穴居的山顶洞人来说，骨针更是应该用来缝缀蔽体之物的。从与动物一样的赤身露体，到穿上经过缝制的衣服，人类这是又朝着文明的方向跨进了一步。种种文化遗物、遗风已经表明，人类穿衣最先遮蔽起来的似乎是性器官，这是性禁忌的产物，山顶洞人的骨针是不是在告诉我们，他们已经结束了纯自然的乱交杂婚阶段和最原始的血缘家庭形式，开始实行禁止父母子女通婚的族外群婚了？氏族社会的初步形成，意味着原始文化将超越单纯生产因素的层面，注入社会的、精神的内容和因素。

他们的墓葬是最有力的证明。山顶洞人的洞穴分洞口、上室、下室、下窨四个部分，上室为山顶洞人居住的地方，下室即为掩埋死者的

葬地。山顶洞遗址所发现的三具完整的人头骨和部分躯干骨，就静静地躺在这里。不过，他们的身边并不死寂，不但周身和周围都撒满火红的赤铁矿粉，还有许多生前用过的器物、佩带的饰物相陪伴。不难看出，山顶洞人对于掩埋死者，一定是经过一番精心“设计”的。

这是我国迄今所发现的第一座墓葬，又是如此费了心思的一座墓葬。就是这座墓葬，忽然间为我们探寻当时人类的心迹，打开了第一扇窗口。

首先，在早先的古人类遗迹中，从未见到掩埋死者的痕迹，为什么到了山顶洞人这里，死者却被如此精心地安置下来，出现了附着随葬品的墓葬形式？最合乎情理的推断只能是，他们已经考虑过肉体和灵魂、生命和病死的问题，并从幼稚的感觉和无知的推理中得出了灵魂不死的结论。

灵魂，是后来宗教学所给定的一个概念，最初它在远古人类那里称作什么，我们恐怕永远也不得而知了。但灵魂乃至神灵，又确曾是普遍支配史前人类精神活动的原始宗教观念。在最初生出这种意识的古人那里，它可能只是某种充盈在人的肉体内又可以离开人的肉体而走掉的东西，某种使他的肉体可以活动起来的生命活力，某个与他的肉身不同的另外的“他”。推想起来，当人类的思维开始想到自己、又有太多的不明白时，这种意识的产生并不奇怪。比如，明明是躺下睡觉了，梦中的“我”却总是有一番奇特的游历；再比如，重病时，人已奄奄一息，病好后，却又生气盎然，这些灵、肉“离合”的现象重复多了，一个后人叫做“灵魂”的东西也就慢慢在原始人的头脑中形成了。人类学家泰勒就是从睡眠、做梦、出神、幻觉、疾病、死亡这些生理现象中，最先探讨了原始人灵魂观念的构成的[3]。恩格斯更从这种灵魂的产生，寻绎出远古人的“灵魂不死”观：

> 在远古时代，人们还完全不知道自己身体的构造，并且受梦中景象的影响，于是就产生一种观念：他们的思维和感觉不是他们身体的活动，而是一种独特的、寓于这个身体之中而在人死亡时就离开身体的灵魂的活动……既然灵魂在人死时离开肉体而继续活着，那么就没有任何理由去设想它本身还会死亡；这样就产生了灵魂不死的观念。[4]

灵魂不死，就意味着死者可能还会在另一个世界生活；而这位死者，又是他们氏族的亲密成员，这就需要生者对他加些呵护和关爱，毕

竟生与死在当时的人类那里，界限还相当模糊，族人之灵对于生者，是不可能没有影响的。山顶洞人把自己死去的亲人就埋在下室，并做出了一系列生活安排，应该就是他们这种思考的结果。

赤铁矿粉：生命之光

这样一来，那些赤铁矿粉就很意味深长了。为什么要在每位死者的身上和周围，都撒上赤铁矿粉？解释可能会有多种，比如用那种令野兽恐惧的红色保护尸体不受侵害，就是一解。但更合理的解释应该仍与灵魂观念有关。根据泰勒的分析，原始人可能是以最直观的方式，还可能是从死者死去时的情景推论出，那种作为生命力的灵魂大概是从呼吸的鼻孔和流血的伤口中逃走的，灵魂甚至就是呼吸的气息或流通于身体中的血液。(5)赤铁矿粉的红色，恰恰是血液的颜色，这不分明是一种灵魂的或者说是生命的象征吗？

直到这时，真正的审美因素才出现了，尽管它还极其隐微，还混合在原始宗教意识之中。从某种意义上说，审美是一种更偏于主观能动和情感想象的活动，其中包括了审美创造和欣赏。前者是一种合目的创造，后者是主观心理以想象为媒介所获得的情感满足。在山顶洞人这里，赤铁矿粉，红色，已经不再单纯是它本身，还在想象中被赋予了生命的意味，“被赋予了人类（社会）所独有的符号象征的观念含义”(6)，也就有了审美的意义。

山顶洞人的红色饰物

当然，更直接一些的“审美”之物还是那些陪伴在死者身旁的装饰品。这也是我国石器时代装饰艺术品的第一次“陈列”。

其中处于最醒目位置上的恐怕要算那七颗小石珠了，它们都散布在死者头骨附近，虽没有被打磨得像今天的珍珠那样滚圆，但大小相近，中心钻有孔眼，显然是为了穿连才下的功夫。不难推想，这本是一串珍贵的头饰，曾被死者天天戴在头上，炫耀着它的美丽。更值得注意的是，它们的表面都是用赤铁矿粉染过的，那被时人最崇尚的通红的颜色，愈加增添了它的魅力。

此外，独具特色的是一枚仅见的穿孔的小砾石，它是用天然椭圆形的微绿色火成岩制成的，两面扁平，一面明显经过人工打磨，光洁平

滑，中央对钻成孔，应该也是用来穿绳的。看来这是一种佩带的饰物，用考古学家的话来说，就是“颇像现代妇女胸前佩戴的鸡心”(7)。只独独发现一件，如果不是岁月的淹没，就只能说它在当时也是极其稀有的了。

最明白表示是随葬饰物的，则是那“串”摆放在死者身旁的用兽牙制成的“项链”。比较来说，兽牙体积不大，本身就通体光滑，是天然“雕刻”的佩挂物。在山顶洞出土的141件装饰品中，兽牙制成的饰物也的确占绝大比重，共计125件。它们多是獾、狐、鹿、野狸、小食肉动物的牙齿，一律都在牙根部位的两面对挖成孔，显然是要派上用场的。此外，还有三个海蚶壳、四根鸟骨管、一个鲩鱼眼上骨，也都是钻有孔眼的。不过我们之所以肯定地说它们是用来佩戴的饰物，还在于其中有五枚兽牙，出土时仍可见半圆形的排列。不用说，当年这应该是一串精心摆放在死者身边的项饰了。

现在，我们差不多可以想见山顶洞人的样子了。以衣蔽体，头戴饰物，胸前还佩戴着石坠或兽牙贝壳串在一起的项链。虽说披着兽皮、戴着兽牙看上去仍野性十足，他们毕竟与兽有了明显的区别，这已是一些开始在自己的身体上“作文章”的人了。从他们对物体大小相似的选择、对形体光滑规整的追求、对色彩鲜明的感受等等来看，显然对美的形式已经有了朦胧的理解、爱好，特别是他们已经把这种感受运用到非生产工具的制作上，这才开始向审美迈出了关键的第一步。

当然，山顶洞人还不可能悠闲到完全超功利地进行审美享受的地步，他们之所以花大量心血精心选料、打磨、挖孔、钻眼、穿连，肯定有他们认为必须这样做的理由。也许是用亲手制成的饰物显示手艺的高超？也许是用兽牙的多少标示狩猎的成功？也许还有更多其他的含义？对于后人，恐怕谁也难以准确说出它们了。不过根据山顶洞人墓葬所传达的文化消息，就像第一次把死者掩埋起来，就像在死者身上撒赤铁矿粉，这些石珠、石坠、兽牙、贝壳、骨管，应该也是含有“灵”的意味的。据亲临现场的考古学家介绍，除用做头饰的石珠明显呈露红色以外，“所有装饰品的穿孔，几乎都是红色，好像是它们的穿戴都用赤铁矿染过”(8)。看来，这些装饰物也被用来凝聚生命的血液和灵光了。这并不奇怪，根据人类学家的研究，远古人类一旦产生了灵魂观念，几乎同时也就有了“万物有灵”的观念，毕竟他们才刚刚从动物界分化出来，思维还处于极其低下的阶段，还不可能懂得人与动物的区别，也不了解什么“有机物”与“无机物”的划分，以己推物，身边的山石花木，鱼鸟兽

禽，也无不被想象为与人类有同样的思维和感觉。那么，山顶洞人身上佩带的各色物件，既然其表面和穿连的带子都被红色染过，如果说他们这是要从灵物那里更多地获取生命之力，应该不是毫无根据的。

美，最初就是潜藏在这原始巫术的神秘互渗中的。对于原始人来说，还有比这能给他带来生命源泉的红色饰物更让他感到满足和兴奋的吗？

(1) 马克思《1844年经济学—哲学手稿》，朱光潜节译，载《美学》第2期第5页，上海文艺出版社，1980年版。

(2) 关于山顶洞人的遗址及文化遗物，参见贾兰坡《“北京人”的故居》中“山顶洞遗址”部分，第37—41页，北京出版社，1958年版。

(3) 《原始文化》第416—442页，上海文艺出版社，1992年版。

(4) 《马克思恩格斯选集》第4卷，第219页，人民出版社，1997年版。

(5) 泰勒《原始文化》第419—420页，上海文艺出版社，1992年版。

(6) 李泽厚《美的历程》第4页，文物出版社，1981年版。

(7) 贾兰坡《“北京人”的故居》第41页，北京出版社，1958年版。

(8) 贾兰坡《“北京人”的故居》第41页，北京出版社，1958年版。

2　彩陶和饮食：美在生活

大约在公元前7000—前6000年左右的时间里，我国史前人类陆续进入了新石器时代。“新石器”，这是从劳动工具角度所作的历史分期，它与旧石器的区别，就在于不但普遍对石器经过了打磨的处理，还出现了一系列形制各异、功能各别的操作石具。不过若就当时人类所创造的产品或者工艺品来说，最能代表这个时代文化水平的，应该说更是新兴的陶器。几乎在所有新石器时代的文化遗址中，都出土了或多或少的泥陶制品，这就难怪它又常常被人称作陶器时代了。

从某种意义上说，陶器，这才真正是人类所创造的第一件“作品”。许家窑人的石球，山顶洞人的石珠、骨管和兽牙项链，无论多么精雕细刻，毕竟还只是在天然材料上做的加工处理，质地本身的性质并没有发生改变。制陶，却是把原本一堆堆松软的粘土，捏弄成人们所希望的各种形器，又经过火焰的烧制，神奇地造出崭新的制品。当原始人在烧烤食物时无意中发现涂抹的粘土变成了不惧水火的硬壳时，他一定曾为这奇异的变化而惊叹；当他们经过多少次的操作和观察，终于发现这是泥的特质，火的神功，并有意试着烧出一件时，更会有过无限的自豪。从此，他们便把越来越灵巧的双手，越来越聪明的大脑，越来越丰富的审美情趣，用在了制作这最“前沿”、最“时髦”的泥烧器物上。

当然，那时的陶器，大量的还是因为生活的需要而制作的。更准确地说，它们是伴随着原始人类生产水平的相对提高，为了更美的生活而出现的。

种植、畜养与“口福”之欲

与旧石器时代的纯凭天然赐予不同，新石器时代的人类已经不再单靠采集和狩猎为生，开始进入了农业种植和畜牧饲养的新阶段。

1977年发现于河南新郑县裴李岗的文化遗址，是距今约7500至6900年的新石器早期文化的代表之一。在它出土的石器中，就集中发现了带锯齿的石镰、长条形舌形刃的石铲、带四个柱状足的石磨盘和擀面轴式的磨棒等一系列农作物生产和加工的工具。此外还发现有饲养猪、狗等家畜的痕迹。与此几乎同时的河北磁山文化遗址（距今约7400—7100年），也出土了石斧、石刀、石镰、石铲和石磨盘等农用器具。而

且，在磁山的八十多个窖穴中，发现了大量粟米的堆积，有的厚达两米以上。家畜也有猪有狗，还可能驯养了家鸡。[1]

地处长江下游的河姆渡新石器文化遗址（距今约7000—5300年），除扁平长条石锛、穿孔石斧、长方形双孔石刀等石制农具外，更有大量骨耜、少量木耜和舂米木杵等，而在其文化层堆积最下层出土的稻谷遗存，则是世界上目前所见到的最古老的人工栽培稻。至于随处可见的破碎的猪骨和牙齿，只要稍加点联想，就不难“闻”到当年烧煮猪肉时扑鼻的香味。尤其是这里还出土了一件印有长嘴大眼的家猪纹饰的陶钵，另有一个同时刻划着稻穗和猪纹图案的陶盆，堪称稀世珍宝，十分形象地说明了家猪饲养和种植农业的相互伴随。[2]出土于山东胶县三里河的陶猪鬶（彩图1），拱嘴，短尾，胖乎乎的，酷似家猪[3]，更足以说明人们对家猪已经达到了相当熟悉的程度。

不消说，懂得了种植和饲养，生活来源的主动权部分地掌握在了自己手中，新石器时代人的日子也好过多了，不必再总是饥一顿饱一顿地生活无着，只要勤奋耕作，再碰上个风调雨顺的好年成，填饱肚子还是有可能的，品尝到美味也是有希望的，加上渔猎仍还是当时生活的重要来源，说不定哪天还可打打“牙祭”，额外美餐一顿。于是，人们对饮食也开始讲究点质量了，用石磨把粟磨成面，用木杵把稻谷舂去皮，不就是想要吃得更细一点、更好一点吗？

“一应俱全”的陶制食器

陶器，正是在这种“美食文化”的背景中应运而生的。

考古学家已经发现，制陶业与农业几乎是同时来到这个世上的“双胞胎”。有制陶术的遗址，一般都有了农业，或者更应该说，凡有农业遗迹的文化，总是有陶制品出土。裴里岗的制陶业就已经有了一定的规模，这里还发现了一座陶窑，窑室是圆形的，前面还有一条火道，显然人们已经懂得了高温烧制的操作技术。磁山、河姆渡，乃至后来更辉煌的仰韶文化遗址，也都是以大量的陶器出品，共同烘托出一个陶器的时代。

农业与制陶伴生，这固然是因为刀耕火种、砌灶烹饪加深了人们对土和火的了解，从而为制陶术的产生创造了条件，但农业产品的贮存、加工、烹饪、享用等生活需要，则为它的制作带来了动力。道理很简单，大量的陶器，正是以它经久耐用、耐火耐水、隔潮防腐、易塑多形的特性，用来作为容器、灶具和餐具的。

这种需要已经不再粗糙简单，你只要看这些形器的多姿多彩，就不会还以为原始人的生活枯燥乏味。他们是在对美好生活的憧憬中，在对饮食的多种嗜好中，十分用心地塑造着各种食用器具的。他们已经能为你陈列出长长一串大大小小派作各种用场的陶制食器，杯、盘、豆、钵，碗、盆、壶、鬶，罐、缸、瓮、鼎……真是不一而足。就以黄河流域新石器文化为例，裴里岗的圆腹鼎、三足钵、双耳壶、深腹罐、带盖高足豆，磁山的小口长颈罐、圈足罐、圆口盂，大地湾一期文化中的圈足碗、球腹壶、圜底钵，李家村的大口罐、凹底罐、小口杯、平底钵、杯形三足器，老官台的小口鼓腹平底瓮等等，在这些仰韶文化之前的早期新石器文化遗存中，食具的形制差不多已是一应俱全。

到了新石器时代中期以后的整个仰韶文化时代（距今约7000—5000年），陶制食具更是空前繁盛，其形制愈加丰富，其中在西安半坡遗址出土的五十多万件陶器、陶片中，生活用具多种多样，仅陶罐就有23型45式[4]，如果不是对饮食蒸煮烧烤的多种讲究，怎么会有如此细致的器具分工？

一般来说，碗盛饭、盘装菜、豆放肉、钵盛汤，食具的多姿多彩，其实折射了食物烹饪的多滋多味。从陶器时代这让人叹为观止的种种彩陶器皿，不难推想和明了，原来这时的先人就已经在努力创造有滋有味的生活。根据迄今所发现的这个时期的种种遗迹，我们不妨设想这样一幅陶器时代人的用餐图：收获后，他们会把舂好的米或磨好的面储藏到鼓腹平底的大陶瓮中，为的是多时后还能尝到新米新面的清香味；动炊时，把米、面装到敞口浅腹盆里，用小口尖底瓶（彩图2）到河边汲来清清的河水，和面、兑米，再装进圜底釜、盆形甑或釜形鼎，加火煮熟蒸好，热气腾腾的米饭面食可用大口斜腹平底碗端到石桌（板）上，已经炖好的猪肉汤正在三足钵里飘着浓浓的香味。如果今天是个好日子，旁边可能还有用高足折腹镂孔豆盛着的烧烤的野味（可以有斑鹿、羚羊、野兔、狸、貉、獾），盘中可以有捕获的鱼、家养的鸡、芥菜和葫芦，小碗里还可能有采集来的核桃、薏仁、枣、干果……

彩陶："美化"饮食生活

更值得注意的是，进入仰韶时代的人们，还开始普遍在陶制食器上着上绚丽的色彩、纹饰，从而创造出辉煌的彩陶文化，更让人感到他们对美的生活的盎然兴致。

彩陶最早出现于大地湾一期文化中（距今约7800—7350年），只是在部分钵的口沿上绘出紫红色宽带纹，罐和碗的口沿则多绘成锯齿状。进入仰韶文化时期，陶器开始通体着色，基调便是自山顶洞人以来便十分崇尚的红色，不过又增加了纹饰的色彩。早期以红底黑彩为主，后期往往在彩绘部分先裹上一层白衣，再施以黑、黄、紫等色彩，从而形成了双色或多色的图案。彩绘主要着在器物外端的口部和腹部，一些大型的敞口器物如浅底盆等，则在内部也施彩。从此，形制各异的食具便多是彩陶制品了，诸如西安半坡的鱼纹彩陶盆、临潼姜寨的蛙鱼纹彩陶盆、宝鸡北首岭的船形彩陶壶，庙底沟的圆点曲线彩陶盆、郑州大河村的白衣彩陶钵和彩陶双连壶、特别是作为甘肃仰韶文化代表的马家窑遗址中出土的提梁彩陶罐、蛙蚊彩陶瓮、旋涡纹四系彩陶罐（彩图3）、中心圆彩陶盆等等，都以鲜明的图案、热烈的色彩，烘托着红火的饮食生活。

难怪后来春秋时代最早的美论也会谈到“五味”，再往后更有那么多“滋味说”“韵味说”，中国人对饮食美的感觉从陶器时代就有了这么明显的表现！

(1) 参见《中国大百科全书·考古学》第208—209页，中国大百科全书出版社，1986年版。

(2) 参见《中国大百科全书·考古学》第188—189页，中国大百科全书出版社，1986年版。

(3) 参见《简明中国文物辞典》第31页，福建人民出版社，1991年版。

(4) 《中华文明史》第1卷，第255页，河北教育出版社，1989年版。

3　鱼、蛙、鸟：绘饰刻划中的生殖意象

彩陶文化的繁荣，在美化饮食生活的同时，也带来了原始绘画艺术的发展。新石器时代的大量绘饰，就都留在了陶器制品的壁身上。虽说这里的刻划大多还相当稚拙，但其中反复出现的相对集中的纹饰和图案，却以其神秘的原始意味，让你咀嚼不尽。

人面鱼纹图的符号化

在西安半坡村的仰韶文化遗址中，有一种画在彩陶盆内壁上的人面鱼纹（彩图4），无疑是最引人入胜的绘画珍品，也是最让人说不尽的文化符号[(1)]。

无独有偶，在临潼姜寨遗址的文化遗存中，也发现了几乎相同的人面鱼纹彩陶盆，除了人面眼睛画出了轮廓、两耳旁的饰物变成了朝上翻翘的羽状物外，其他部分，包括下方单画的整鱼，都历历可见，不仔细观看，还会以为它们是同一件作品呢[(2)]！

看来，人面鱼纹图曾是仰韶文化绘画中普遍流行的一个母题。从绘画的线条、统一的形制看，似乎已更多带有图案化、符号化意味。先人们肯定想用他们的绘制，表达某种心愿或意念。

根据仰韶人多临水而居、渔猎仍为重要生活来源的情况，这幅画面很容易让人推想到这是当时捕鱼、食鱼生活的反映。然而细细推敲，就会发现事情并不如此简单。在整个图案中，似乎鱼占着更多的画面，或者说鱼包围了人面。鱼形或鱼的变形是在人面的顶部、两眼旁和两颊旁，而并不在人面的嘴中；鱼是全身的，人面却只有图案化的圆形标示出头的轮廓。所以说它最多能显示出时人以鱼为装饰的情形，甚至可以说它更是鱼的精灵的形象显示。

还有一个更重要的情况就是，人面鱼纹图案无论是在半坡还是在姜寨，都不是画在一般的陶器上的，它们只见于一种浅底有孔的彩陶盆上，而这种陶盆都只有一个特殊的用处，这就是作为埋葬小孩的瓮棺上的盖子。瓮棺葬曾是仰韶文化中普遍实行过的一种葬式，即专门用瓮作为葬具来埋葬夭折的儿童，它的最突出的特点就是在每个瓮棺的盖子底部都留有一个小孔，对此，专家们已基本认同，这是作为死者灵魂的出

入口而设置的[3]。山顶洞人赤铁矿粉所传达出的灵魂观念，在这里获得了遥远的回应。

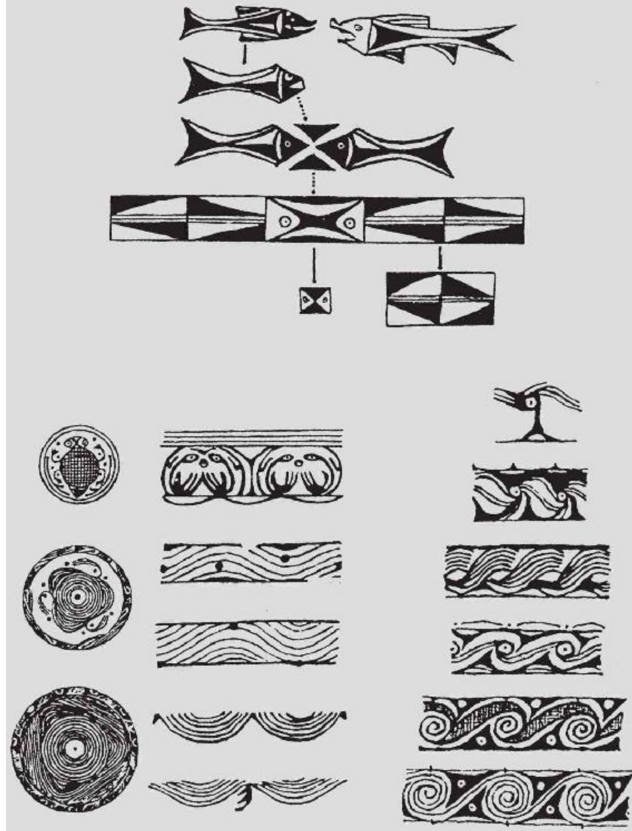
鱼、蛙、鸟：彩陶纹饰的中心母题

看来，人面鱼纹的答案，只能从远古神灵巫术意识的角度来思考了。这需要对当时人的意识活动，做出更广泛的考察。而就当时的文化遗留来说，最能折射人的思维的，仍还只有刻划和图画。

仰韶文化的绘画中，特别是在以半坡为代表的黄河流域仰韶文化遗迹中，鱼无疑是经常出现的母题。除了特殊的人面鱼纹彩陶盆，半坡出土最多的就是鱼纹彩陶盆。这种盆器表都有红色陶衣，鱼的图案多用黑彩绘于盆外壁的腹部，有单体、双体或变体多种。但是，鱼并不是唯一多见的母题。鱼之外，还有蛙和鸟，也时时出现在时人的画笔下。马家窑文化遗址出土的蛙纹彩陶瓮（彩图5），虽已极富于图案装饰化，但蛙的四肢、爪的五指却还是分明可见的。它如出土于甘肃秦安大地湾遗址的彩陶瓶绘卧蛙纹、出土于青海乐都柳湾的彩陶瓮六肢蛙纹，还有出土于陕西华县泉护村的鸟纹彩陶钵（彩图6），也都显示了这种共同的绘画趣尚。更有趣的是，这些鱼、蛙、鸟有时还被画在同一件器物上。姜寨出土的蛙鱼纹彩陶盆（彩图7），内壁上就绘有两组对称的蛙纹和鱼纹，蛙形比较写实，身上画有斑点，两眼用大圆点表示，四足屈伸，像是正往盆壁上爬着；鱼则是每组一对，已经有些图案化。另外，这里还出土了一件鱼鸟纹彩陶葫芦瓶，则是以实写与虚写相结合的方式，把鱼和鸟巧妙地结构在一个画面中[4]。

当然，就陶器彩绘来说，更多见的还是几何形图案花纹，即那些千姿百态的曲线、直线、水纹、旋涡纹、三角形、锯齿纹等等。不过，更准确地说，应该是整个彩陶绘画经历了从具体到抽象、从形象到图案装饰的一般过程，后期更多见几何样纹饰，形成了所谓“有意味的形式”。对于这些形式背后的“意味”，尽管解说各异，但已有不少学者发现，其中最常见的几种实际正是鱼、蛙、鸟（002）不断抽象演化的结果。鱼不断被拉直后多变为直线形或扁菱形、三角形，蛙身、蛙肢的不同强化会分别变成回旋纹和锯齿纹；鸟首鸟尾的卷翘则变成螺旋纹。[5]

这样看来，鱼、蛙、鸟，的确占据了整个彩陶文化的中心画面！如果不是出于全心全意的情感认同，原始人怎么会把这么多笔墨，都用在这些动物的图描绘画上呢。



002　鱼、蛙、鸟变形纹

卵与生殖意象

说到认同，流传下来的远古神话提供的最可靠信息，是后来殷人对鸟的“归宗”和“认祖”。他们说自己的始祖是简狄吞了鸟蛋后孕育而生的（《吕氏春秋·音初》），于是，鸟便成了他们始祖的始祖，“天命玄鸟，降而生商”，就是《商颂·玄鸟》中唱的歌词。在这个生殖的故事里，中心意象显然是鸟的蛋。其实，蛋或卵与生殖连在一起的神话远不止于此，不过有的已经有些变形罢了。后代周人的始祖神话诗《生民》，说他们的女祖姜嫄踩到“帝”的脚印拇趾处而怀孕，十月怀胎，一朝分娩，生下来的却胞衣不破，是个“不坼不副（pì）”的肉蛋蛋！而且，几经抛弃，都也不破，唯最后经过大鸟的“覆翼”，一个新生命才洪亮地发出了向世界报到的第一声啼哭，正所谓“鸟乃去矣，后稷呱矣，实覃实吁，厥声载路”（《诗经·大雅·生民》）。高句丽人的始祖诞生故事更直接说他们的女祖感日光所生之物为一大卵，割剖不破，“以物裹之置

于暖处”后方有一男子破壳而出（《魏书·高句丽传》），似乎正可为后稷始生胞衣不破的奇异之处做个注脚。它们虽与简狄吞卵有诸多不同，究其根底，其实同样讲的是卵生故事。

当然，关于人的生殖，最著名的还要算是女娲抟土造人的神话传说了。在这个传说中，女娲面对的是一个了无人烟的荒漠世界。于是她便“抟黄土作人”，后因一个个抟弄过于繁忙，只好用绳蘸泥，甩出一个个泥点……[6]这的确是一个不可思议的神奇故事，引来多少对黄土变人说的推原和探究。其实，这里面有一点倒更是值得注意的，这就是讲述者特意用了一个“抟”字。“抟”，《说文》曰“以手圜之也”。原来，女娲造人的方法，就是把黄土抟成一个个圆圆的泥蛋，而那些泥点点，只不过是些缩小的泥蛋罢了。

当然，这些神话、传说、故事，就我们所能知道的流传时代特别是写定时代，距这创作鱼、蛙、鸟母题意象的陶器时代已经又过了相当漫长的岁月，但它们的情节内核，诸如感物而生，只知其母，未知其父，还有泥土作人，恰恰是这个文化的产物。而它们变来变去，其实又都在讲述着一个共同的母题，这就是蛋、卵与生殖的神秘关系！

蛋卵，正是打开陶器时代绘画意象之谜的金钥匙。试想，能把鱼、蛙、鸟这些看似极不相干的动物联系在一起的，除了它们正好都是繁殖力极强的卵生动物，还能是什么呢？这样，我们就完全有理由推断，陶器时代这些反复出现的鱼、蛙、鸟，映现的乃是时人关于生殖的思考和企盼。因此，尽管从直观的角度讲，“形式”之中的“意味”是不可言传的，但是，从文化的角度上讲，“形式”背后的“意味”还是可以破译的。

与农业种植和家畜饲养相伴随的陶器时代，为人类关于生殖的思考创造了条件和需要。种植，使他们不再只见到果实，而开始发现种子的神奇。1979年发现于江苏连云港银屏山、经断代属于新石器时代的将军崖岩画中，有一幅稷神崇拜图（彩图8），在一簇簇禾苗上，刻划着一个个圆圆的人面[7]，显然是植物之灵的标示。人们这是在通过对植物之灵的崇拜，祈祷庄稼的增殖。家畜饲养和养殖，更使他们直接发现了许多活动着的生命的来源。鸡子、鸟蛋、鱼子、蛙卵……还有植物的种子，这么多可以生长变化的生命，不都孕育在圆圆团团的蛋卵中吗？这一点还可以从鸟纹演化图得到证实。在仰韶文化彩陶盆中，有一种由鸟形演化而来的角形卷曲纹饰，其中都突出有用深色涂实的大大小小的圆点，庙底沟的彩陶盆、大河村的白衣彩陶盆，就都是如此。另外，上面提到的几何纹饰，注意看鸟纹饰一组，也无不有圈圈点点隐在其中。对

此，已有学者从后来的日鸟神话着眼，想到了圆圆的太阳和月亮(8)，其实，就以上种种文化迹象来看，把它们理解为鸟卵，岂不更直接一些和统一一些吗？如果再注意一下姜寨出土的鱼鸟纹彩陶葫芦瓶，相互“对视”的两鱼中间也涂有大小不一的圆卵之状，而鱼又与太阳或月亮了不相干，这些圈圈点点与蛋卵的意味恐怕就更为接近了。

将军崖的稷神，还有半坡、姜寨的鱼纹精灵，都要刻划上有目有口的人的面孔，最典型不过地显示了原始思维中以己推物、万物有灵的意识和观念，也见出了时人尚处在混沌未开、物我不分、互感互动的文化氛围中。在一些重要的器物上尽情刻划上生殖力旺盛的鱼、蛙、鸟，你很难具体分出他们这是在祈祷粟黍稻谷的丰收、渔猎养殖物的收获还是人丁的兴旺，这原本都是他们的希望；而且，在他们的物我交感观念中，这些刻划也是可以同时起到促进各种增殖的作用的。不过有一点倒是可以明确一些的，这就是那些专门在埋葬儿童的瓮棺盖上画的人面鱼纹图，现在看来，显然是在祈望子嗣的再生和多生了。

原来，正是内里隐含的生殖希望，才使这些看似稚拙的鱼、蛙、鸟，乃至线、点、圈，成为当时最具魅力的审美意象的。

(1) 参见《中国大百科全书·美术》，彩图插页第57页，中国大百科全书出版社，1990年版。

(2) 参见《中国大百科全书·考古学》，彩图插页第8页，中国大百科全书出版社，1986年版。

(3) 参见《中国大百科全书·考古学》，第599页，中国大百科全书出版社，1986年。另，泰勒提到古代的易洛魁人即在墓中留下小孔，以便让逗留不去的灵魂能够出来，见《原始文化》第439页，上海文艺出版社，1992年版。

(4) 参见《中国大百科全书·考古学》，彩图插页第9页，中国大百科全书出版社，1986年版。

(5) 参见李泽厚《美的历程》第17—25页，文物出版社，1981年版。

(6) 《太平御览》卷78引《风俗通义》。

(7) 参见《简明中国文物辞典》第36页，福建人民出版社，1991年版。

(8) 如严文明，见《甘肃彩陶的源流》，《文物》1978年第10期。

4　图腾舞与母神像：母系氏族的偶像崇拜

关于陶器绘饰中普遍出现的母题鱼、蛙、鸟，还有一种说法，这就是它们是当时氏族图腾的标志或显示，这一点，河南临汝阎村仰韶文化遗址出土的一件鹳衔鱼纹彩陶缸（彩图9），可谓最好的说明。说起来，鱼、蛙、鸟纹同在一器的情况并不罕见，这幅图的独特之处在于鱼挂在了鸟的嘴上，而非各不相干地画在一起。对此，已经有学者指出，这可能是以鸟为图腾的氏族合并了以鱼为图腾的氏族的标示，斧头则是氏族首领权力的象征[1]。应该说，对于远古的意象来说，任何说法都只能算是一种猜测，一种解读，谁都不能肯定哪一种是标准答案。不过，就这幅画面而言，除了从图腾的角度加以分析，似乎还找不到更好的解说。只不过就当时的背景而言，这种“合并”，或者更是两个氏族互为“普那路亚”婚的象征（详后）；鸟氏族与鱼氏族两个氏族互相通婚、结合。这么说来，前面提到的鱼、蛙、鸟同在一器的彩陶绘画如蛙鱼纹彩陶盆、鱼鸟纹彩陶葫芦瓶，或许也是这个意味。

图腾与母系社会

作为图腾标志，与作为生殖象征并不矛盾，图腾正是因生殖的意义才与人类发生关系的，换句话说，对这些生殖力强的生物中的某一种作血缘上的始祖认同，这就有了图腾了。“图腾”，原为美洲印第安人的方言“totem”，意为“他的亲族”，即指认某一种动物、植物甚至一般的自然物与自己的氏族有血缘关系，以这种生物作为自己氏族的来源，并以此来命名[2]。图腾，是人类诸生活群体分别寻找自己的共同根源的结果，其出现本身，就意味着一个个氏族组织的建立；而这个根源之所以找到的是自然物，人之所以甘愿向自然物“攀亲”“认祖”，这一方面是“万物有灵”时代物我不分意识的表现；另一方面也说明了人类还远不了解生育之谜，不了解男性的生殖作用，便误以为女祖是感应了某种生殖之物而有身。鱼子、蝌蚪、“蛋生鸡”之类的现象是最直接的启发。因此，不管图腾现象后来延续到什么时代，就产生来说，它只能是以群婚为其特征的“只知其母、不知其父”的母系氏族社会的伴生物。

旧石器时代后期到新石器时代前、中期，中国史前人类相继进入了母系氏族社会，山顶洞人缝制衣物，把自己的性器官遮掩起来，就意味

着血缘家庭内乱婚的禁止，开始实行族外群婚，即不同血族的互为班辈婚（即所谓“普那路亚”婚）。进入新石器时代之后的文化遗址中，母系氏族社会的迹象更加明显。在裴里岗发掘了一片墓地，共有114座墓葬[(3)]，均是长方形的竖穴墓，排列密集而有序，墓葬都有一定的方向，这种整齐的墓地只能是由一个统一的氏族精心安排的。墓葬多是单人仰身直肢葬，也有个别的双人葬，却是同性合葬，显然还没有出现男女之间的婚姻家庭关系。还有迄今所发现的最大的仰韶文化聚落典型姜寨遗址，分为居住区、烧陶窑场和墓地三部分，居住区西南以临河为天然屏障，东、南、北三面有人工壕沟环绕。内有中心广场，周围分布着一百多座房子，分为五群。每个建筑群以一座大房子为主体，还包括十几座或二十几座中小型房屋，门均朝向中心广场。大房子两边都是土台子，可以睡20到30人，中型房子两边也有土台子，每边能睡四到五人。小型房子很小，只能容纳两个成年人。这样一个村落遗址，代表了母系氏族社会繁荣期的社会结构。婚姻形式实行族外群婚基础上的对偶婚，男女双方没有固定的婚姻关系（每人都可以有许多性伙伴），也没有经济上的联系，都还属于自己的氏族。常常是日落时男方到女方处居住，日出后还回到自己的氏族劳动。子女由母亲抚养，只认其母，不知其父。一个家族以一个老母亲为核心，几个姐妹家族结合成一个氏族，几个有血缘关系的氏族形成胞族[(4)]。借助民族学、人类学的资料（如我国云南永宁纳西族的母系氏族公社遗风），大体可知这座遗址中的大型房子当年可能是氏族的公房，是各家的成年男子平时住的地方，也是召开氏族会议的地方。中型房子是老母亲带着未成年的子孙居住的地方，也是一个家族聚会、吃饭的场所。小型房子是婚龄妇女的房子，她们在这里接待自己的男友。居住区外的公共墓地，主要为单人一次葬，少数为单人或数人二次葬，死者绝大多数头朝西，普遍有数量不多的随葬品。可见这时人人平等，尚没有特殊的财产所有。此外，在另一座仰韶文化遗址华县泉护村，还发现一座老年妇女墓，其中随葬有一件体形较大的黑陶鹗鼎，又称鹰鼎（003）。该墓附近无其他墓葬，似乎死者在氏族中有些特殊地位，可能是母系氏族的首领[(5)]。而在华县元君庙仰韶文化墓地，除一部分单人墓外，还发现有28座多人合葬墓，其中有的兼有一次葬与二次葬，如“M440合葬十一人。骨骼基本上沿一南北直线取齐”。其中一人为五十岁左右的女性，一人为二十五岁左右的女性，皆为一次葬，其他则为二次葬。据考古学家分析，五十岁左右的女性是二十五岁左右女性的长辈，“她俩同穴并列埋葬本身，就说明了家族的母系性质”，其他先后死亡的本家族成员被迁来二次葬，与老年女性合葬，正反映了“这

位老年妇女在家族中居于本位的情况”(6)。



003　鹰鼎（陕西华县泉护村出土）

地下的布局折射的是地上的情形。当年的地上正展开着一种以女性血缘为纽带的氏族群体的生活。在这种文化中，每个氏族成员与自己的氏族组织休戚与共，氏族群体的情感在时人心目中占有绝对地位，而那给氏族带来血脉、带来生命、带来世世代代绵延不绝的生殖之力的图腾和母亲，自然成了他们最崇拜的对象。他们会用歌用舞用雕刻绘画和衷心的祝祷，表达心中最强烈的感戴和祈福。

舞蹈纹彩陶盆：图腾舞与歌舞的起源

1973年，在青海大通上孙家寨出土了一件十分珍贵的马家窑仰韶文化遗物，这就是舞蹈彩纹陶盆（彩图10）。从画面看，舞蹈者们正手牵着手，翩翩起舞。她们步伐十分一致，发辫也随着头的摆动朝着一个方向微微翘起。而最有意味的是，在舞蹈者跳跃着的两腿中间，又多出了一条黑线。对此，有不少学者猜测这是动物的尾饰(7)。原来，这里上演的是一出“化装舞会”，人们正扮成动物的模样在舞蹈和歌唱呢。

不用说，这些舞蹈者所扮演的是与他们息息相关的动物形象，也就是他们的图腾形象。其实，说“扮演”，这只是今人的视角，就图腾氏族成员们来说，他们这是身着自己氏族特有的图腾装束，用热烈的图腾舞姿和歌声，表达对自己想象中的始祖—图腾的亲切认同和殷切祝祷。

这种图腾舞，在后代的追忆中也有反映，《吕氏春秋·古乐篇》提到的“葛天氏之乐”，就是“三人操牛尾，投足以歌八阕”。而在这八段歌舞

中，一曰“载民”，二曰“玄鸟”，就很有可能是在表演氏族诞生的图腾神话和故事。

分析起来，在审美文化现象中，音乐、舞蹈应该是起源最早的艺术形式之一，如果从人类最初出于本能地宣泄情感、不自觉地表现性的吸引算起，远在人类语言诞生之前，就肯定有“啊、啊”的歌唱了，为某一次“食、色”的满足而兴奋得“手之舞之足之蹈之”的情形也是常有的，但这种简单的本能宣泄是动物界也有的，鸟类就会用美丽的歌喉和动人的舞姿引起“异性”的注意。真正属于人类审美文化的、作为社会“产品”而存在的歌和舞，就迄今所知的材料来看，在其产生之初，都无不倾注了氏族情感和原始宗教意义，图腾舞，应该就是这种上演最频繁的“节目”。毕竟，时人以氏族为本位，而图腾，又是想象中最能给氏族带来增殖、同时也就带来希望和幸福的神异之物。

陶埙、骨笛与“笙者生也”

一般来说，早期音乐都是歌乐舞的“同台献艺”，有舞必有歌，有歌多有乐。可惜，岁月如烟，舞姿还有幸赖舞蹈盆之类传神的绘画得以展现，乐声和歌声却永远湮没在遥远的年代，这就是“空间艺术”与“时间艺术”的差异所在了。不过，当年音乐的载体或工具—乐器，作为一种物质的实体，有些还是经得起时间的“考验”的。河南舞阳贾湖遗址墓葬中就发现有距今8000年左右的骨笛十多件，都是用大鸟翅骨或腿骨截去两端骨节制成，上面多钻有七个音孔，已能吹出五声和七声音阶。距今7000—5000年左右的浙江余姚河姆渡遗址中，则出土有一百六十多件骨哨，也多是截取禽类动物的肢骨制成，两头直通，一侧挖有圆孔，吹奏时靠牵动骨腔中的骨棒或手指的一按一放发出不同的声音。更值得注意的是，河姆渡还出土了一件陶埙，距今约6900年，是迄今所知年代最早的埙，全身呈蛋卵形，头上有一个吹孔，轻轻吹之，声音幽远。而且，与此大致相同的埙在郑州大河村、西安半坡村等许多遗址也有出土，这应该是当时人们最常使用的陶制乐器了。[8]此外，山东莒县大米村还出土了距今5000年左右的陶号角（004），青海民和阳山还出土有距今约4500年的彩陶鼓，它们虽年代略晚一些，但和舞蹈彩陶盆正好时间相当，也不妨一同用来想象当年埙笛悠扬、鼓号铿锵的伴奏效果了。

有意思的是，关于乐器的传说也正好与生殖有关，而且发明者不是别人，恰恰就是始生了人类的女娲。相传女娲“抟土”造人后，为了让人

类自己繁衍生息，便又发明了“笙”（《世本》：“女娲作笙簧。”）。“笙”者，“生”也。或许是不易保存的缘故，早期竹制的笙、笛等乐器还不曾发现，但人类能制成骨笛、陶埙，就完全可能使用过笙笛。更重要的是，这个说法传达出了一个基本信息，这就是音乐发生与生殖主题的关系。



004　陶号角（山东莒县大米村出土）

泥陶女像与母性崇拜

其实，根据“简狄吞卵”之类的感生神话，可以想象在表现图腾崇拜的歌舞中，应该就混合着对母亲的礼赞；不过史前人类还为我们留下了更明白的崇拜母亲生殖力的证明，这就是刻划和雕塑。

在考古发掘中，有这样一个耐人寻味的事实，即所有出土的母系氏族阶段的文化遗物，凡是人面雕像，乃至器物塑像，几乎全部为女性。如甘肃天水柴家坪仰韶文化遗址出土的陶塑人面像（005），由于颈部以下残缺，好像没有明显可资判断性别的依据，但人面修眉细眼，脸庞平滑清秀，双耳还有系耳饰的小孔，应该肯定是一育龄期女子。还有属于仰韶文化晚期的饰珠陶人头像（006），面目姣好，头上戴着一串漂亮的珠子，也是女性无疑。



005　陶塑人面像（甘肃天水柴家坪出土）



006　饰珠陶人头像（甘肃礼县高寺头村出土）

更有意思的是，这些陶人女头像多是作为圆腹型的瓶、壶、瓮的器口和盖子雕刻出来的。其中大地湾出土的距今约5500年的人头形器口彩陶瓶[9]（彩图11），称得上是最典型也最精美的一件。史前人类对于孕育生命、繁衍生息的渴望，就这样全部“写”在了这个以女子头像为标示的圆鼓的陶瓶上。如果再联系到时人用陶器贮藏的恰恰是植物的果实和种子（发掘西安半坡遗址的考古学家指出，“在一座房子下面发现了一个小陶罐，罐中保存着完好的种子皮壳”。“最小的象储藏种子的小口罐，类似拳头那么大，我们发现保存很好的粟粒和菜籽，就是在这种小罐中保存起来的。”）[10]，你就会更加惊奇地发现，这个陶瓶的意味还不止于此。在时人万物有灵、神秘互感的“哲学”里，母亲的生殖力是既能施于人，也能施于物的。所以，当那圆鼓的陶瓶里装满植物的种子时（该陶瓶平底，无两耳，非汲水器，似西安半坡小口罐），你是很难分清这个极富孕育之美的形象究竟是人母还是地母。在原始人的想象中，它本

来就是既可以用植物的丰产促进人的增殖，又可以用人的增殖促进植物的丰产的。这样看来，与其说这是一个实用的陶瓶，毋宁说这更是一件精心创作的艺术品，起码，它也应该更是出于原始宗教的神秘意义和操作需要而制作的。原始先民们那种幼稚而又寓意不尽的想象力，在这里得到了绝好的展示。

比起黄河上游仰韶文化这种模拟类比型的表达方式，位于我国东北部红山文化遗址中的女神像和裸体孕妇像[11]（007），则是以完整而夸张的人体雕像，更加直白也更臻于极致地表现了生殖崇拜的意味。



007　红山文化裸体孕妇像（辽宁喀左东山嘴出土）

裸体孕妇像共有两件，发现于辽宁喀左县东山嘴一处大型石砌祭坛遗址中，距今约五千多年，其文化相当于黄河流域的仰韶文化时代。孕妇为全身裸体陶塑，头、右臂、脚惜已残缺，但身体尚属完整，大体可见其一为倚坐、一为站立的姿态。整个形象最引人注目的是那圆鼓的腹部，人物左手都“满足”地扶在上面，似乎“露出”孕妇特有的骄傲神情。下体明显刻着妇女的性器官，肥硕的双腿和臀部也极其富于女性特征。两件陶塑形制都不大，残高分别为5厘米和6.8厘米，应该是时人摆放在祭坛用于祈求多子多福的生育女神像。根据与小型孕妇像一同出土的人体残块，可知这个祭坛上还有大型盘膝坐式人物雕像，可惜已不能复原。

这个缺失恰恰被相距只有50公里的大体同时的牛河梁遗址的文物出土补足了。牛河梁发现的泥塑残块，以人物像为主，从身体残块的圆润线条和肉质感来看，全部为女性。可以肯定，这里曾是一座大型女神

庙，奉祀过多尊体态不同的女神，据残存的耳、鼻推测，一般的塑像大致与真人相当，最大的则达到了真人体高的3倍；再从所获的肩、臂、手、乳房等部位的残块判断，这些女神全部为裸体坐姿像。更值得庆幸的是，在祭坛的主室，发现了其中一件中等大小的基本完好的彩塑人头面像（彩图12）。

东山嘴的石砌祭坛和牛河梁的女神庙，是我国迄今所发现的最早的史前人类祭祀活动的遗迹之一，而在这神圣的殿堂上，被人无限崇敬和膜拜的，竟全部为女性。这正是母系氏族时代特有的审美文化征象。女子，特别是怀有身孕的女子，就是当时人们心目中最美的偶像。

有人认为这里是我国东部地区最原始的祭社遗址。社神即地母神，有生殖五谷的功能，祭社活动在某种意义上就是崇拜土地的生殖力[12]。这样说来，女神像，包括若干孕妇陶塑，实际上就是地母神的塑造了。其实，正像人头形器口彩陶瓶所蕴含的不尽意味一样，女神庙中的祭祀也应是双向互渗的，既是祈求土地的生殖力，也是祈求人的生殖力，也正是在这双重的意义上，女神才更加具有摄人的魅力！

(1)　严文明《〈鹳鱼石斧图〉跋》，《文物》1981年第12期。

(2)　参见吕大吉主编《宗教学通论》第355页，中国社会科学出版社，1989年版。

(3)　参见《中国大百科全书·考古学》第209页，中国大百科全书出版社，1986年版。

(4)　参见《中华文明史》第1卷，第24—25页，河北教育出版社，1989年版。

(5)　参见《中华文明史》第1卷，第236页，河北教育出版社，1989年版。。

(6)　北京大学历史系考古研究室《元君庙仰韶墓地》第75页，文物出版社，1983年版。

(7)　如李泽厚转引《文物》1978年第3期发表的《青海大通县上孙家寨出土的舞蹈纹彩陶盆》，见《美的历程》第14页，文物出版社，1981年；李浴《中国美术史纲》上卷第35页，辽宁美术出版社，1984年版。

(8)　参见晁福林《天玄地黄》第69页，巴蜀书社，1989年版。

(9)　参见《中国大百科全书·考古学》，彩图插页第10页，中国大百科全书出版社，1986年版。

(10)　见《西安半坡》第58页、第62页，文物出版社，1982年版。

(11)　参见《辽宁牛河梁红山文化“女神庙”与积石冢群发掘简报》，《文物》1986年第8期。

(12)　如张星德《红山文化女神像与史前宗教中的土地神》，《社会科学辑刊》1996年第2期。

5　兽面纹玉琮：男权与神秘威力的象征

地处黄河上游的青海乐都县柳湾村，有一处迄今发现最大、发掘墓葬最多的史前公共墓地，被称作柳湾墓地。这里静静地罗列着包括马家窑、齐家等新石器时代中期、晚期乃至青铜时代早期的不同阶段的文化痕迹。其中，在马家窑晚期距今4300年左右的马厂类型的墓穴中，出土了一件十分奇特的彩塑裸体人像壶（彩图13），壶的外壁在红衣黑彩的网线纹饰中，颈腹部又堆塑出一个全身裸体的人像。不过，这还不是唯一的奇处，这个陶壶最令人感到惊奇的是人像的性别竟能让人做出不同的判断！有的说这是一男性塑像，有的又说像是女性[1]。也难怪，这个并不着意于面部和身姿刻划的浮雕人像，突出的只是性器官的展示；偏偏性器官又不确定，人像的胸前已经有一对男性乳房，两边似乎又耸立出一对女性乳房，下身的生殖器更是既像男性，又像女性，令人费解。

或许，这并不是时人的笨拙和疏忽，而是“明知故犯”，有意为之。辽宁东沟县后洼红山文化遗址出土的一件陶塑人头像，就是一面男相一面女相[2]。那位最先用泥蛋生了人类的始祖神女娲，到了后来的传说中，也居然与一个叫伏羲的男神合为一体，人首蛇身，汉代画像砖就曾风行伏羲女娲人首蛇身交尾图。这类图画或雕塑，后人给了个通行的名称，叫做男女两性同体像。

柳湾这个裸体两性同体像的出现，是一个划时代的标志。男人的生殖力第一次混迹于原本只有女人才特有的田地里，占据了一方位置。这是一个时代结束的信号，又是另一个时代行将来临的序曲。

父权的“宣言”

母系氏族鼎盛期一开始实行对偶婚，就决定了男子生殖作用的终将被发现。对偶婚是在众多婚偶中相对有一个固定配偶，虽仍以女子为主导，男居女家，但这种相对固定的通婚形式，久而久之就会显示“男女媾精”才会怀孕生子这样一个绝对真理，而且极容易“泄露”子女与父亲的血脉关系。试想，在把包括人在内的万物丰产视为最高需要的文化里，男子的生殖作用一旦被确认，这对男子的地位来说，该是多么重大的转折！

与此同时，随着生产工具的改进，生产范围、强度的扩大和提高，

男子也从原来的以渔猎为主，转向农业种植和畜牧，在对偶家庭生活资料的获得方面发挥着越来越重要的作用。

就这样，在男女两性之间，开始了漫长的、静悄悄的、没有硝烟却又是人类历史上最根本的一场“战争”。最终的结果是有目共睹的，从此以后绵延至今，都变成了按男人血统传宗接代的家庭形式。

柳湾裸体人像壶出现的时代，时人恰恰就处在这种转折中。与这个壶同时的墓葬已经显示出许多微妙的变化。其中最明显的就是与以往普遍实行的氏族多人合葬不同，这里除单人葬之外，合葬的多为男女双人并排仰卧合葬墓(3)。就像那男女两性合体像，男人在实际生活中乃至地下世界中，也已经以自己在“两种生产”中都不可小觑的作用，与女人“平分秋色”了。

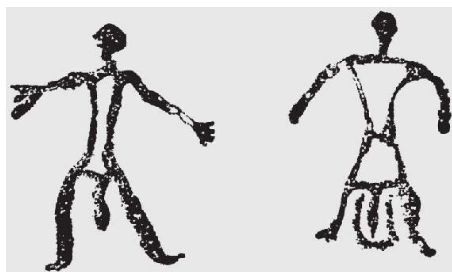
到了稍后距今4000年左右的齐家文化时代，男女合葬墓又发生了一个意味深长的变化，这就是由双人并排仰卧，变成了一仰一侧，一直一屈，那直肢仰卧的是男性，屈肢侧卧的是女性，而且一定是要面朝男性的。更典型的是甘肃武威皇娘娘台遗址的一座成年一男二女三人合葬墓，男性仰身直肢位在正中，二女分列左右，屈附其旁(4)。很显然，地面上的那场两性之战早已见出分晓，女子已经由原本至高无上的女神转变为男子的附庸，一个一夫一妻甚至一夫多妻的、按父亲血缘确认子女计算世系的父系氏族社会，已经宣告了它的诞生。

男“祖”崇拜与岩画性爱舞

从此，男子、父亲取代女子、母亲，成了生活中的主角，反映在神灵主宰的精神领域里，就是男神、祖神被毕恭毕敬地供上了祭坛。而这种祭拜，一开始就是以对男性生殖器—祖（实际是象形的“且”）的崇拜这种最直接的方式加以表现的。

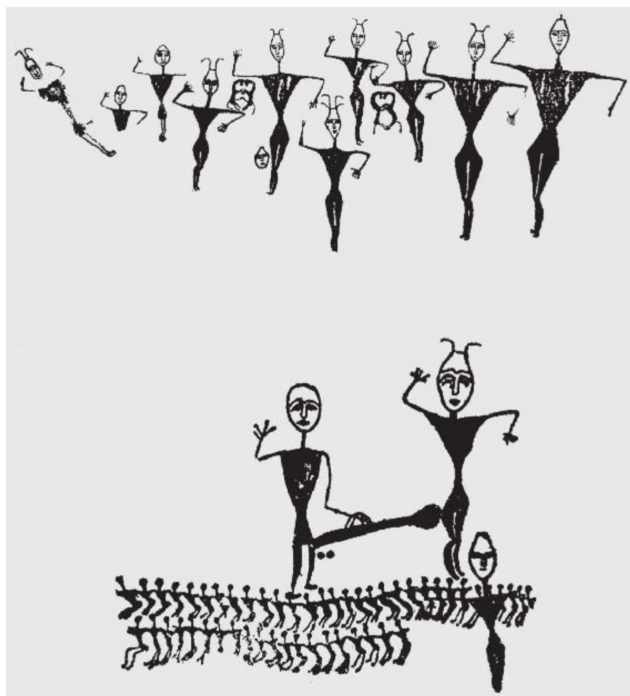
在我国许多史前文化遗址中，都发现有石祖、陶祖，还有木祖(5)，这些遗址除少数为仰韶文化晚期外，大部分相当于龙山文化、齐家文化等新石器时代晚期，也就是已经进入父系氏族社会的时期。湖北京山屈家岭遗址就出土有陶祖。能专门用陶土精心雕塑出男阴的造型，这种在今天看来不可思议的“艺术”，在史前人类那里，却分明是怀着无比崇高的意念，在做一件十分神圣的事情的。根据民族学提供的“石祖崇拜”现象推知，这种陶祖当年也应该是作为能够送子、助产、带来丰收的神物供奉着的，人们向它叩拜，向它祈祷，从它那里获得经久不衰的生命活

力。



008　男性崇拜图（内蒙古阴山崖画摹本）

男“祖”崇拜，还活生生地宣泄在奔放的原始歌舞中，刻划在被作为神圣领地的岩石崖壁上。近些年相继发现的最早作于新石器时代晚期的史前岩画，如内蒙古阴山崖画、新疆呼图壁崖画等，就把这种特定时代的文化现象，淋漓尽致地展现出来。阴山崖画中，伸开双臂展示舞姿的裸体男子，见男性崇拜图（008），其生殖器官不但被特意画出，而且极度的夸张[6]，作画意图十分明显。呼图壁崖画展示的则是一幅幅蔚为壮观的群舞画面，见生殖崇拜舞图（009）。[7]



009　生殖崇拜舞图（新疆呼图壁崖画摹本）

整个画面东西长约14米，上下高9米，面积达120多平方米，上面用浅浮雕手法刻出了

总数达数百个大小不等、身姿各异的人物，有男有女，有站有卧，有衣有裸，大者比真人稍大，小者只有10至20厘米。画面的主体部分是一个巨大的女性群体舞蹈图，一个个细腰宽胯的葫芦状身型和举过头顶的手臂凸显着女性的窈窕。而在这群女子的斜上方，还画有一个斜卧的裸体男子，该男子通体涂朱，被特意画出的生殖器，恰恰指向舞蹈的女子。另有一处更画着两个性特征十分显明的舞蹈人物，男性用手持着十分夸大的生殖器官直指对面的女性，标示出“男女媾精”的意味。在两人的下面，是两组各由数十人排列成行的小型人物，在前面一位领舞的带领下，做着十分整齐的舞蹈动作。

很显然，当“男女媾精”生育人类的秘密被发现之后，原本只是出于本能的性的活动已被赋予神圣的意义，人类性爱首先因其生命繁衍的价值而步入了审美文化的领域。史前人类如此“公然”地、“赤裸裸”地把生殖器官、交媾场面展示出来，其实就像他们精心雕塑“陶祖”一样，心中只有无限的崇拜和企盼。对于他们来说，这是美不胜收的生命之源，是创造奇迹的神的化身，甚至就是他们氏族的始祖故事，还不值得尽情刻划、赞美和歌唱吗？尽管这里性爱还只是被直接用来表现生殖崇拜的宗教意味，但正是从这里开始，在此后的岁月里，两性之爱才不断升华，成为绵延至今无数动人画面、歌声和篇章的原动力和永恒的主题的。

当然，具体分析不难发现，在这些表现两性活动的岩画中，其中的男性明显占据着主导地位。性器官的展示只有男性，没有女性；当年鼓腹肥臀的女神形象在这里丝毫不见踪影，整个画面实际上演的只是活生生的男“祖”崇拜。这是从母系到父系的悠悠岁月必然刻下的文化烙印，是又一个划时代的坐标和证明。

黑陶、玉饰与礼器

父系社会这一文化主体性别角色的置换，在同时期工艺品的造型和绘饰中也得到了微妙的呼应。不同于崖壁绘画的直接渲染男性生殖力，这些器物更多的是延续着图腾崇拜的遗俗，只不过威猛超常的人兽合体像代替了温和多产的鱼、鸟、蛙，把一个尚力崇威的男性文化和盘托出。其代表，就是专门用作礼器却刻着兽面纹饰的玉琮。

说起来，陶器制品在这个时代仍有较大发展，工艺水平有了明显提高，从大汶口文化和马家浜文化遗址出土的陶器看，已经开始使用慢轮进行修整；至山东龙山文化和江浙良渚文化时期，更是普遍采用了轮制技术，所以陶器形体都趋于规整，造型易于变化，由流、鋬和三空足组成的形态复杂的水器或酒器—鬶，就是这个时期新兴的陶器器形。但这

时仰韶文化类型的彩陶已经衰微，陶器制作在用途、工艺等方面发生了明显的分化。一方面，大多用于日常使用的陶器制品已经不再讲究纹饰，素面陶、灰陶较为多见，人们注重的只是方便实用。另一方面，伴随着父系社会原始宗教活动的一步步加强，开始出现专门用于祭祀、殉葬等特殊用途的礼器，这些礼器则更加讲究奇特的造型、有意味的纹饰和高精密度的工艺，从而越来越向超实用的审美型工艺制品靠拢。

位于山东中南部的大汶口文化遗址中，中晚期的墓葬中就出土了许多形制各异的陶鬶，有拱嘴、短尾、躯体肥壮的猪鬶，有昂首张嘴、形如吠叫的狗鬶，还有拱鼻张口、竖耳翘尾、似狗似猪的兽形鬶等(8)。作为特殊饮器，它们将动物形体与实用造型巧妙地结合在一起，既寓有某种飨祭神灵的潜在意味，浓缩了史前人类富于想象的艺术创造力；其生动、逼真的模样，在今人看来，又极富观赏情趣。上海青浦福泉山良渚文化墓地出土的蟠螭纹禽纹带盖陶壶，器口饰弦纹和曲折纹，圈足镂孔，通体刻有纤细的蟠螭纹和禽纹(9)，做工十分精细，也应该是专门用于祭祀等特殊活动的礼器。而尤为值得一提的还是龙山文化的黑陶薄胎高柄杯。它们有的厚度不足1毫米，因而又被称作“蛋壳陶”。这种蛋壳陶制成的高柄杯，多为里外皆黑的细泥质黑陶制品，敞口高柄，宽口沿向外敞开，宛如一个平盘，柄身细高瘦长，上面刻有镂孔、竹节状纹或纤细的弦纹，表面漆黑油亮，造型精巧优美，代表了制陶工艺的最高水平。这种形器过于薄制，显然不是出于实用的考虑。从考古发现来看，它们从未见于居住址内，无疑更是专门用在祭祀诸神的场合或殉葬升灵的宗教仪式中的(10)。

尽管如此，最能代表这个时期审美趣尚和文化意味的，还是要属此时才大量出现的玉器制品。

玉，石中之美者；玉器，器中之精者。玉的质地细密坚致，呈乳白、淡绿、牙黄等各色，磨砺抛光后可显明丽温润的光泽，所以玉器从它产生之日起，就以其珍稀贵重、雕琢高难而与通常作为实用器物的陶塑制品判然有别，多被视为“神物”而格外受到珍视，更多显示着人类工艺制作的水平、精神活动的内容乃至拥有者的特殊身份。虽然它的出现并不始于新石器时代晚期，大约在距今7000至5000年的河姆渡文化遗址中就有发现，但它的大量出现却是此时人类进入父系社会之后的事情，正是生产力提高、产品增加、工艺制品开始超越实用器物的一个标志。

从考古发现中可以得知，新石器时代晚期的父系氏族社会，确是伴

随着这种社会生产的发展一起到来的，氏族内部的产品占有和氏族成员的社会地位也在悄悄地发生变化。与前期墓葬迥然不同的是，这个时期的随葬品多寡出现了较大的差异，如齐家文化皇娘娘台墓葬的随葬器物，陶器少者一两件，多者37件，玉石璧少者1件，多者83件(11)。特别是诸如良渚文化中有些特殊的大型墓葬，已经不以陶器、石器等为主要随葬品，而是用数量极多、质量精良的玉器为殉。浙江余杭的反山墓地，M20号墓有随葬品547件，玉器就有511件(12)。



010　玉龟（辽宁阜新胡头沟出土）

这时出土的玉器形制之多，也是惊人的。有玉坠、玉珠、玉管、玉镯、玉环、玉玦、玉璜、玉璧、玉琮、玉瑗、玉琀、玉龟（010）、玉鸟、玉蝉、玉兽、玉龙（彩图14）、玉冠、玉人、玉锛、玉戚等等，直现出一个遍布美玉的天下。而且，它们没有一样是用作日常器物的实用品，其中玉锛、玉戚虽有兵器的造型，其实并不会真的用来冲锋陷阵。这些玉器大致可分为饰物、由饰物造型演化而来的礼器、形象雕塑品等几种类型，无不体现着时人特定精神生活的内容和含义。

人体装饰，自山顶洞人以来，就一直是史前人类尽其所能不断追求的审美形式之一，他们也总是把所处时代最珍贵的材料、最高难的水平用于美化自身的制作之中。就其后所见到的陶塑人头像来看，要么头上有成串的珠饰，要么耳部有戴饰物的穿孔，讲究装饰的爱好可谓代代相传。现在，做工考究的玉制品又成为时人最“时髦”的饰品，自然是顺理成章的。只不过从出土的多寡悬殊可以看出，这时已经不是人人都可以佩戴玉饰了，玉除了时人赋予的神秘意味（就像早先染成红色的石珠），又多了一层特殊、高贵的价值内涵。而这时除一般的珠、镯外，更出现了玉龟、玉鸟、玉兽等玉雕形象，甚至还出现了想象的神物—玉龙，这些很可能是氏族神物或图徽的佩戴、悬挂品，应该是父系社会氏

族神权意识强化的结晶。

玉琮、兽面纹和威猛之美

不过，玉器中最多见的，也是最能体现这个时代新的文化因素和精神的，还是那些从一般饰品演化而来的礼器，其中尤以良渚文化时期的玉璧和玉琮为代表。

玉璧是一种正中有孔的扁圆形软玉制品，孔径小于环宽，显然由用做饰物的玉环演变而成，却与玉琮相配，已专门用于祭祀和丧葬。玉琮的形制比较特殊，多为外方内圆的直柱状，仿佛方柱套圆筒，圆筒上下露出顶部，方柱分出单层多层不等的骨节，整个造型端庄而又有变化。这种显然已超出写实范围的形器究竟由什么演化而来，已经很难说清，有的说象征地母的女阴，有的说是宗庙里盛“且（男性生殖器模型）”的石函，有的甚至说是家屋里的“中霤（即烟囱）”，还有的说其实就是手镯的变体(13)。

玉琮后来到了有文字记载的时代仍是作为礼器来用的，那时关于它的说法是用来礼地，正所谓“以玉作六器，以礼天地四方；以苍璧礼天，以黄琮礼地……”（《周礼·大宗伯》），而这种分配的依据，则是传自久远的“天圆地方”说了。这当然是理性时代一种精细化了的“各司其职”，史前时期恐怕还没有如此细致的分工，圆璧象征圆天，单用来礼天倒也妥贴；这玉琮外方内圆，不是兼着方和圆吗？所以有学者称这应该是贯通天地的一项“法器”(14)，还是不无道理的。在原始宗教已越来越从生产活动中分化出来的此时，人们关于天地自然神的考虑，也应该到了较为“成熟”的地步了。

更值得注意的是，这些玉琮都还雕刻着一些图案化了的纹饰。与温润光洁的玉质不太协调的是，上面的纹饰几无例外，都是面露狰狞的神人兽面纹。比较典型的如江苏武进寺墩、江苏草鞋山等遗址出土的大型玉琮，分别在外方体的四转角凸面上，分上下两节，雕刻出神人兽面的组合图。上节均为巨目阔嘴的人面，下节则是双环目上挑的兽面，神人与兽面的组合，隐喻着非凡之人所具有的神秘威力。此外浙江余杭反山墓地还出土有一件被称作琮王（彩图15）的大玉琮，器形之宽阔、器壁之厚重，为所见玉琮之最。其器表纹饰也更加繁缛，除通常所见四转角上依然雕刻出上下组合的神人兽面纹外，还在四个正面的直槽内上下各刻一全身的神人兽面复合像（彩图16）。(15)不用说，这里的神人已完全

与兽合为一体，人被注入兽的威猛，兽被赋予人的神魂。就其取象构图的思路来说，本与仰韶文化中的人面鱼纹同出一辙，都是万物有灵和灵物崇拜的产物，但这里神人兽面所给人的震慑感，却分明有父系时代力量、权威、神通等特定的意义内涵，体现着时人对神威猛力的敬畏和尊崇。



011　玉冠状饰物（浙江余杭反山出土）

其实，不只是玉琮，诸如此类的神人兽面还在同时期同文化的玉钺、玉圭、玉璜、玉牌、玉冠状饰物（011）等玉器的装饰上，都留下了“足迹”，这几乎成了此时玉器纹饰的唯一母题。就在出土“琮王”的墓葬中，还同时出土了一件带柄的青玉钺，在钺两面弧形刃端的上角，就都刻有一浅浮雕的神人兽面复合纹，纹样与“琮王”正面槽内所雕图纹完全相同；钺两面与兽面纹相对的下角，则又各雕出一只神鸟。此外，反山还同时出土有玉冠状饰物，透雕法雕出的不规则孔格纹状，分明也是神人的造型，其中用阴线刻出的头竖羽饰、圆目怒睁、阔嘴利齿的人面图像，无疑就是玉琮神人的变形[16]。

玉琮兽面的威猛，让我们隐隐感到一种不和谐的格调；同时出现的玉钺，更透出一股杀伐之气。从带柄玉钺出土的位置来看，柄是握在大量拥有玉琮的墓主人的手中的。玉琮表示通天的神威，玉钺则是杀戮的权杖，不用说，墓主人一定是某个氏族或部落的首领；同样刻在玉琮和玉钺上的神人兽面纹饰，必是他们的神徽。该氏族或部落的成员们，正是在这被赋予巨大威力的徽帜的感召下，在透着神光、值得信赖的首领的率领下，谱写出如火如荼的新篇章的。

(1)　参见李仰松《柳湾出土人像彩陶壶新解》，《文物》1978年第4期。

(2)　参见晁福林《天玄地黄》第86页，巴蜀书社，1990年版。

(3)　参见《青海柳湾—乐都柳湾原始社会墓地》上册第68—73页，文物出版社，1984年版。

(4)　参见谢端琚《略论齐家文化墓葬》，《考古》1986年第2期。

(5)　参见《简明中国文物辞典》“石祖”“木祖”“陶祖”条，第11页、第23页、第33页，福建人民出版社，1991年版。

(6)　参见盖山林《阴山岩画》，第106页图405、第120页图467，文物出版社，1986年版。

(7)　参见王炳华《呼图壁县康家石门子生殖崇拜岩雕刻划》，《新疆文物》1988年第4期。

(8)　参见《简明中国文物辞典》“陶鬶”“猪鬶”“狗鬶”“兽形鬶”条，第30—31页，福建人民出版社，1991年版。

(9)　参见《简明中国文物辞典》“蟠螭纹禽纹带盖陶壶”条，第30—31页，福建人民出版社，1991年版。

(10)　参见杜在忠《试论龙山文化的“蛋壳陶”》，《考古》1982年第2期。

(11)　参见《中国大百科全书·考古学》第371页，中国大百科全书出版社，1986年版。

(12)　参见王明达《浙江余杭反山良渚墓地发掘简报》，《文物》1988年第1期。

(13)　参见张光直《谈“琮”及其在中国古史上的意义》，《中国青铜时代》第289—304页，生活·读书·新知三联书店，1999年版。

(14)　参见张光直《谈“琮”及其在中国古史上的意义》，《中国青铜时代》第289—304页，生活·读书·新知三联书店，1999年版。

(15)　参见王明达《浙江余杭反山良渚墓地发掘简报》，《文物》1988年第1期。

(16)　参见王明达《浙江余杭反山良渚墓地发掘简报》，《文物》1988年第1期。

6 “刑天舞干戚”：英雄神时代血与火的礼赞

大玉琮上的人面兽身纹，以其怪异而狰狞的形象，“默默地”把我们带进了一个崇尚神力和勇猛的时代，显示了造型艺术穿越时空的永恒力量；不过，这时还大量涌现了另一种穿越时空的艺术，这就是语言作品—在当时更多的还只是口头神话或传说，经时人的口耳相传，经后来的文字记载，播之久远，为我们展开了一幅幅更加具体、形象、活动、“有声”的画面。不用说，这时的神话和传说，同样是一曲曲力量、英雄乃至杀伐的赞歌。

神话：关于神的故事

神话首先是一种“话”，是人们对自己所认识和思考着的事物、事件的讲述和叙述；神话在史前时代又必然大多是关于“神”的“话”，毕竟在当时“万物有灵”的思维框架中，时人所认识和思考的事物和事件，都推想、幻化成了神灵的活动。

这样，应该说从山顶洞人往死者身上撒赤铁矿粉开始，先人就已经有了最早的神话，长辈们总该告诉后生那倒下者灵魂的故事吧，可能还会说说那和血液同样颜色的红色粉末究竟代表了什么。随后，在仰韶文化的人面鱼纹图案和一件件鱼、鸟、蛙的纹饰中，应该也珍藏着一个个美丽的卵生故事，女娲抟土造人、简狄吞卵、姜嫄生稷，其原型正是此时所创。不过，也许是年代过于久远，也许是人类活动还比较单纯，此时留下来的神话还不是很多。新石器时代后期的情况就不同了，进入父系时代的人类，其活动的范围、内容、复杂程度都有了明显的扩大、深入和增强。人们在对外部世界更加充满兴趣的探寻中，在强化自己氏族团体信仰和力量的努力中，创造了更多的神和神的故事；同时，也就在这些新的神话中，刻下了自己时代的鲜明烙印。

夸父、后羿：男子的力量之歌

这里首先发生的变化，就是男神成了故事的主角，力量和勇敢成了讴歌的主题，顶天立地的英雄神成了人们心目中新的偶像。说起来，比起迟

到的生殖价值的被肯定，男人的力量应该是与生俱来的，只不过到了这时，随着男人和父系权力的强化，这种男性的力量和勇敢，才更多地进入了审美的视野。在保存着许多史前文化信息的先秦典籍《山海经》中，有一个十分奇特的大力神的故事，这就是“夸父追日”：

> 夸父与日逐走，入日。渴欲得饮，饮于河渭；河渭不足，北饮大泽。未至，道渴而死。弃其杖，化为邓林。（《海外北经》）

夸，大也；父，通作“甫”，男子的美称。“夸父”的含义就是“伟大的男性”。你看，故事主角的名字就如此耐人寻味。而夸父的伟大之处，从故事的情节可以看出，说的正是男子伟岸的身躯、巨大的体魄、坚强的毅力和不屈的精神。有谁竟敢追赶太阳、与太阳一比高下吗？夸父敢。有谁真能横跨天际追上太阳吗？夸父能。不必在乎万水千山，夸父总能迈出坚定的步伐。夸父终于在日落处跨进了太阳的光环（入日），他已经实现了自己的目标。虽然“道渴而死”，但那根化成绵延数千里绿阴的手杖，不仍在续写着人与自然较量的颂歌吗？夸父追日的神话过于奇特，对其具体含义的解读早已见仁见智。其实，与其说夸父是某种具体现象的反映或折射，毋宁说他更是一个时代的象征，是父系社会男性力量崇拜和神化的结晶。

相比之下，另一则与太阳较量的故事“后羿射日”，似乎含义比较确定，就是抗御“十日并出”的酷旱之灾。当然，与此同时，还有“猰貐、凿齿、九婴、大风、封豨、修蛇”，皆为民害（《淮南子·本经训》）。不过颇有意味的是，后羿用来斩妖除魔、解除干旱之苦的法宝不是别的，恰恰是自发明之日起就专属于男子使用的弓箭。他是拉满弓弦射落了十个太阳中的九个，那剩下的一个当然不是没有射中，总还得留一个给大地带来光明和温暖；他又是用带着丝绳的箭射中了凶猛的大风之禽，终于免除了铺天盖地的剧风狂飙。所以，如果说明确，这个神话最明确的就是，这也是一首地地道道的推崇力量的男子之歌。

战争、英雄和崇高

不过，比起人类自诞生之日起就有了的“人与自然”这个永恒的话题，更能代表父系时代文化特点的，更能显示神话范畴新增的主题和题材的，还是战争—人与人之间的矛盾和争斗。

人与人之间的冲突，起因于财富和财富所带来的欲望的增加，为了

更大发展而进行的开拓，促成了父系氏族之间结成部落和联盟，而联盟的结成，又扩大和增加了人与人之间冲突的规模和程度，这就是流血的战争。战争，的确是此时人类极其频繁的活动，深埋于地下的一具具横七竖八的骨骼，就是证明。比如陕西长安客省庄龙山文化遗址六个灰坑中，就发现了许多人骨架，十分凌乱地堆在一起，有的呈挣扎状，有的身首异处，有的有砍伤和剥头皮的痕迹，应该都是用来殉葬的战俘。江苏邳县大墩子大汶口文化墓地，还发现了腿部有箭伤的骨架，发掘时箭头尚在腿骨中。广东曲江县石峡文化遗址，石镞的数量骤增，共出土五百多件，在狩猎已不占生活来源主要部分的文化中，这大量的石镞，正反映了战争的频繁。(1)至于与此同时同址所发现的专用兵器—石钺，一种体薄刃利、穿孔缚绑木柄的实用的劈砍兵器，更能让我们“听到”阵阵喊杀声。如果联想到与大玉琮同时出土的握在死者手中的玉钺，一幅部落之间刀光剑影的战争画面也就十分清晰了。

正如任何神话，都不过是人类认识和生活的曲折反映，史前时代最后阶段这满是血腥的一页，浓缩到神话和传说中，就是造就了一连串都与战争和杀戮有过瓜葛的大神—黄帝、炎帝、蚩尤、刑天，甚至还有以治水著称的伯鲧和大禹。

我们知道，在我国正史记载中，从《史记》开始，黄帝已被作为五帝中的第一位，成为中华民族的开山鼻祖，于是我们都说自己是黄帝的子孙。当然，这已经是神话被历史化以后的结果了，黄帝本是由至尊的天神转为至高无上的人间帝王的。不过，就上古神话的传闻而言，黄帝这个至尊神的地位，也不是与生俱来的，而是经历了与另一位大神旷日持久的争斗。这另一位大神，就是黄帝的同母异父兄弟—炎帝。

胜者英雄败者贼。作为一个战败的大神，炎帝本人似乎并没有什么十分了得的本领流传下来，但他却有一批崇伟大力的子孙们。其中首先值得一提的就是共工，据说他曾因与颛顼争帝，一时发怒，一头撞在不周山上，竟使这根撑天之柱顷刻断裂，整个天体宇宙都发生了倾斜，这便造成了今天这种日月星辰自东向西运行、江河湖海由西向东流动的格局，正所谓“昔者共工与颛顼争为帝，怒而触不周之山，天柱折，地维绝。天倾西北，故日月星辰移焉；地不满东南，故水潦尘埃归焉”（《淮南子·天文训》）。而共工为炎帝所出，在《山海经》的神系中历历可查：“炎帝之妻，赤水之子听訞生炎居，炎居生节并，节并生戏器，戏器生祝融，祝融降处于江水，生共工……”（《海内经》）此外，前面已经提到的那位竟敢追逐太阳也追上了太阳的巨伟勇毅的夸父，也是列在炎

帝神族中的，因为“共工生后土”（《海内经》），“后土生信，信生夸父”（《大荒北经》）。至于另一位后来十分有名的战神蚩尤，虽没有直接与炎帝一系关联的资料，但他常与夸父并称，又曾打着炎帝的旗号与黄帝殊死格斗，自然也应该属于炎帝的系列。

这样看来，炎帝曾经是一方的大神，而且是崇力神族的大神，应该是没有问题的。黄帝正是在经历了与这样一位大神的浴血之旅，作为战胜者，才登上至尊的宝座的。于是，在神话和传说中，便有了这样一段触目惊心的炎黄之战：

> 炎帝者，黄帝同母异父兄弟也，各有天下之半。黄帝行道而炎帝不听，故战于涿鹿之野，血流漂杵。（《绎史》卷五引《新书》）

所谓“黄帝行道而炎帝不听”，显然已掺进了后代道德评判的意识和美化战胜者的意图；而黄帝与炎帝同母异父的说法，正可见其产生在氏族社会后期的文化特点。看来，黄帝和炎帝所象征的，正是从兄弟氏族发展出的两个氏族部落联盟集团。他们之间的战争，应该就是要争夺在中原地带的主宰权，其交战地点，引文称是“涿鹿之野”，另外还有称“阪泉之野”者（《大戴礼·五帝德》：“黄帝与赤帝战于版泉之野，三战然后行其志。”“版泉”，《史记》称“阪泉”），涿鹿、阪泉实为一地，相距不过数里，均属冀州平原。至于“血流漂杵”，则可见战争惨烈悲壮到何种程度了。

就这场战争的具体情节而言，一般均称这是一场水火之战。炎帝善用火攻，火神祝融正是他的辅佐大将；黄帝据说曾是主雷雨之神，这时便使出电闪雷鸣的看家本领，用大水抵御住了炎帝的熊熊火势，这就是“兵所自来久矣，黄炎故用水火矣”（《吕氏春秋·荡兵》）。更有奇者，据说黄帝与炎帝作战时，是“帅熊、罴、狼、豹、貙、虎为前驱，雕、鹖、鹰、鸢为旗帜”（《列子·黄帝》）的，就真正的情形而言，熊虎之属自然是难以参战，但若将它们视为带着图腾徽记的千军万马，则黄帝族作为联盟的庞大规模也就可想而知了。而那些绘制着雕、鹖、鹰、鸢图案的旗帜，不正可与余杭反山大玉琮和青玉钺上的鸟形纹互相参照吗？

就这样，尽管炎帝族个个蛮力勇武，烈火般威猛，终于抵不住联盟那潮水般的轮番进攻，战争以黄帝族的胜利而告终。炎帝族的残部被驱赶到南方，屈尊成了偏于一隅的黄帝之臣。从此黄帝名声大振，神系发

生了重新改组和组合，众鬼神都归于黄帝的麾下，这就出现了黄帝前往泰山大会群神的壮观图景：

> 昔者黄帝合鬼神于西泰山之上。驾象车而六蛟龙，毕方并辖，蚩尤居前，风伯进扫，雨师洒道。虎狼在前，鬼神在后。腾蛇伏地，凤皇覆上。大合鬼神，作为《清角》。（《韩非子·十过》）

然而此后黄帝并未能高枕无忧，炎黄之争余波不尽，接下来的时日竟无一日太平。最先起事的就是那赫赫有名的战神蚩尤，而且是以复仇者的身份打着炎帝的旗号卷土重来。说起来，蚩尤在传说中本是一个神族的称号，所谓“蚩尤兄弟八十一人，并兽身人语，铜头铁额，食沙石子”（《太平御览》引《龙鱼河图》）；而且是一个善兵能战之族，据说曾“作五兵”，“戈、矛、戟、酋矛、夷矛”（《世本》）是也。于是，蚩尤们的到来，便在天神地祇间引发了一场比炎黄之争还要声势浩大的恶战：

> 蚩尤作兵伐黄帝。黄帝乃令应龙攻之冀州之野。应龙畜水，蚩尤请风伯雨师，纵大风雨。黄帝乃下天女曰魃，雨止，遂杀蚩尤。（《山海经·大荒北经》）

当年炎黄之争，黄帝本是靠着水战克了火攻，这里黄帝对付蚩尤，首先便调动了应龙这一重要砝码。据说应龙生有两翼，能腾云驾雾，善蓄水行雨，其实就是云雨的象征，也就是说，黄帝开始仍是想用水作战。谁知蚩尤以牙还牙，行动迅疾，待应龙还在蓄水的功夫，先请来了风伯雨师，发动了狂风暴雨。面对如此情况，黄帝不同于早先蛮力大神的智慧之处就在于，他及时调整了思路，毅然启用了天女魃。魃是居住在系昆之山上的头等旱神，据说这场战争过后她未能返回天界，所居之地总是大旱连年，滴水不见，以至人们不得不喊着“神北行”请她离开，可见她体内克雨制水的能量是多么巨大。按说这样一位旱神是不能轻易下凡的。然而黄帝为了制服蚩尤带来的洪水猛兽，也只好破釜沉舟了。就是在付出如此惨重的代价后，黄帝才得以在中原站住了脚跟。

这便是我国上古神话传说中最富戏剧性的一场神战的中心部分，氏族部落间的激烈冲突，完全幻化为天神之间呼风唤雨、地动山摇般的一场鏖战，已经没有谁能说清，这些风伯雨师水神旱神，其具体含义究竟是些什么。然而它的魅力，正在于用驰骋想象的翅膀，把我们带到了那

个遥远而神秘的古战场，经受了一次血与火的洗礼。

当然，这种血与火的感受不会只有一次。蚩尤之后，又有一位大神竟敢冒死与黄帝争夺神位，这位大神后来被人们称作刑天。所谓“刑天”，即砍下头颅之义，“天”甲骨文作[illegible]，金文作[illegible]，其中○与●均像人首，即“颠”或“顶”。刑天的惊人之举并不在于他如何与黄帝斗法，如蚩尤在冀州之野所表现的那般神奇；而是在经历了残酷的厮杀不幸被黄帝砍下头颅之后，竟仍不善罢甘休，又用他那两只乳房作眼睛，以肚脐作口，继续挥舞着长盾和板斧，偏要与黄帝一比高下（《山海经·海外西经》）。刑天这种虽死犹生的精神令人叹服，晋代隐逸诗人陶渊明都受到他的感染，写下了“刑天舞干戚，猛志固常在”这“金刚怒目”式的诗句（《读〈山海经〉》）。据载炎帝曾有一位名叫邢天的属臣，为炎帝作过乐曲《扶犁》，诗歌《丰年》，总称《下谋》（《路史·后记三》）。如果这邢天就是刑天的话，那么这位与黄帝争神的英雄，是不是同样在继续着炎黄之争的历史使命呢？

其实，与其说刑天是某个部族成员的代表，毋宁说是已经变成一种精神的象征。人类沿着历史必然的旅程，到了这个血与火的时代，在用语言塑造的形象的画廊，描述的便是胜利者的姿态和不屈者的魂灵。这两者虽然结局不同，所奏响的却同是一首英雄的赞歌。

大禹治水与文明的“开启”

当然，史前时代这最后的阶段，人们并不只是在忙于争夺地盘和主宰权的战争，英雄礼赞也不只是呈现古战场上的刀光剑影，人类还有另一个战场，这就是还要与自然搏斗。而在当时，在中原大地上，人们所面临的，是一场滔滔吞世的大洪水。于是，先人们还为我们留下了神话传说中最丰富多彩的一页，这就是大禹治水。只不过与第一代洪水神话女娲补天不同的是，这时的治水神话，同样烙上了英雄时代血与火的印迹。

这段神话的序曲就是用禹父伯鲧的鲜血和不屈的精神谱写的：

> 洪水滔天，鲧窃帝之息壤以堙洪水，不待帝命。帝令祝融杀鲧于羽郊。鲧复生禹。帝乃命禹卒布土以定九州。（《山海经·海内经》）

原来，在大禹降生之前，他的父亲伯鲧就已经在为如何制服洪水而处心

积虑了，面对就要吞没世界的一片汪洋，伯鲧顾不得触犯天规将会带来的下场，毅然从天帝那里偷出了息壤—一种能随水的长势而增高的神土，匆匆治水去了。谁知这种善意的冒犯，对于天帝来说，竟比洪水猛兽的威胁还要严重，他让伯鲧付出了生命的代价。不难发现，天神中间已经等级分明，天帝对自己的部属操有了生杀大权，而且擅自大开杀戒。这天庭里神与神之间的较量冲突，实际上是大地上人与人之间矛盾斗争的一个缩影。而且，这种矛盾已经不只是部落与部落之间集团性的厮杀殴斗，还又发展到了联盟或部落内部成员的等级冲突。伯鲧就并不是死在治水的途中，也不是死在敌方神族的手中，而是死在了自己主神的屠刀下。

当然，神话毕竟不只是客观生活的折射，它更是人类理想和愿望的寄托，被杀的伯鲧精魂不散，又孕育出了一代英雄大禹，来继续他那未竟的事业。“鲧复生禹”，“复”借作“腹”，《楚辞·天问》便有“伯鲧腹禹，夫何以变化”之语。原来伯鲧被杀之后，尸体居然三年不腐，天帝为之坐立不安，只好又派祝融二次前往，用锋利的吴刀去把伯鲧剖腹解体，谁知一刀下去，竟从伯鲧的腹中跳出一个鲜活的生命，正所谓“鲧死三年不腐，剖之以吴刀”，“是用出禹”（郭璞注《山海经》引《归藏·开筮》）是也。荒诞的故事，叙述的却是一个颠扑不破的真理，人类就是如此前仆后继，才终于抵抗住自然的压迫，生存发展下来的。

所以说，伯鲧的死并不是一场悲剧的谢幕，而是正剧的开始，接下来便是大禹波澜壮阔的治水生涯。只不过其中更多交织了神话和历史传说的复杂成分和多重线索。神话系列中，大禹接过父亲以生命代价和不屈精神换来的天帝恩准的神土，铺垫出山峦起伏的九州大地，所谓“信彼南山，维禹甸之”（《诗经·小雅·信南山》）、“洪水茫茫，禹敷下土方”（《诗经·商颂·长发》）；还在应龙以尾画地的导引下，疏浚出绵延千里的江河水道，所谓“应龙何画，河海何历”（《楚辞·天问》）；为了制服洪水恶魔，他曾杀掉九头蛇身的水怪相繇，并把它污血所致腥臭伤生的沼泽化为池子，就地建台，让群帝们镇守（《山海经·大荒北经》）；为了开山辟路，他更曾化为黄熊，结果其妻涂山女见状惊走，化为石身，他那名叫“启”或“开”的儿子就是在石破天惊中诞生的（《汉书·武帝纪》颜师古注引《淮南子》）。历史传说系列中，大禹作为被联盟推举出来的治水领袖，已经在治水的旗帜下，号令着来自不同氏族不同部落的多路人马。他不但身先士卒，在繁忙的疏导工程中曾“三过其门而不入”（《孟子·滕文公上》），而且也权重声威，在各路头领商讨治水良策的集会中，杀了消极迟到的防风氏，据说这防风氏体长身巨，一

根骨节就能“专车”（《国语·鲁语下》）。

总之，这是个赞美英雄的时代，也是个礼赞血与火的时代，英雄们就是在这血与火的纷飞中诞生和行动的。这其中无论战胜者还是战败者，失败者还是成功者，都以其不屈的灵魂，惨烈的壮举，前仆后继的精神，给人以崇高的美感。

血与火的格杀，也叩响了原始向文明迈进的启门声。追求理性之光的“文明”，却是伴随着人与人之间的杀戮和流血到来的，这乃是不以人的意志为转移的历史辩证法。当大禹之子“启”裂石而出的那一刻，一个崭新的时代也就要“呱呱坠地”了。那么，这个“启（开）”字，除了是因母石裂生而得名，是不是也正好预示着文明之门的开启呢？

(1)　参见晁福林《天玄地黄》第101—103页，巴蜀书社，1990年版。

贰　夏商之际的巫史艺术

公元前21世纪，一场大洪水，结束了先人们在蛮荒中跋涉的步履，中原大地的各部落集中到大禹的麾下，中华民族一个具有国家性质的王朝—夏，在治水后诞生了。

夏王朝曾一直被认为是中国历史上所诞生的第一个国家，然而近日考古工作者在山西襄汾县境内被称为“尧都”的陶寺村，首次发现了尧舜时期的古城遗址，而在此遗址发现之前，这里已经发现过上万座四千多年前的古墓，并从中挖掘出世界上最早的青铜器，还在陶片上发现了“文化”的“文”字，这样，史学界公认的国家起源的三大标志—文字、金属器和城市，已经全部具备[(1)]。有专家据此推测国家的起源可能要比夏代更早，那么，关于中华文明的发展史就要适当改写了。

尽管如此，夏代毕竟是既有考古发现又详见古文献记载的一个朝代，我们关于国家起源、文明初始时代审美文化的考察，仍还是要以夏代为主要对象的。

关于夏始祖大禹在治水中所表现出的英雄气概和领袖风采，上述神话和传说中已经有各式各样的反映和描述，其中不排除有神话所特有的想象和幻想的成分，甚至荒诞不经的内容，但就总体轮廓而言，应该已是历史事实的写照。从历史文化的角度审视这场大洪水，一个基本的事实就是，以此为契机，大禹在统领各部落集体治水的同时，也就加强了在各氏族部落组织之上的集中权力，强化了个人的威望和意志，从而为民主禅让制的解体和“家天下”的一统国家的诞生创造了条件。

接下来便顺理成章地发生了史无前例的“传子”事件，中华民族第一位“家天下”的一国之主—夏启，就是以大禹之子的身份登临王位的。对此，喜欢赋予古史传说理想色彩的孟子曾有一段生动的描述，称当年尧舜禹禅让，都曾有先避子后即位的做法，人们投奔和拥戴的是有功德的圣人；但大禹死后，原先预定的继承人伯益也仿效前贤谦让的做法，避禹子启于“箕山之阴”，这次，“朝觐讼狱者”却不再理会伯益，而都投奔到启那里，理由只有一个，“吾君之子也”（《孟子·万章上》）。不过，客观得近乎冷酷的韩非的说法却不那么温馨，称“古者禹死，将传天下于

益，启之人因相与攻益而立启”（《韩非子·外储说右下》）。应该承认，如此重大的权力交替、制度更移，是不可能在毫无冲突的情形下和平完成的，关于益和启之间为夺取君位而相互攻杀的传说，说明这场冲突还相当激烈。然而孟子的说法却涉及问题的关键，启之所以在这场冲突中有资格扮演主角，就因为他是大禹的儿子。这样，立益还是立启的问题，就不是一般的权力之争，而是传统的“禅让”制与全新的世袭制的冲突和较量；而启的最终获位，无论是由于众人的拥戴（这反映了文化观念的变化），还是借助攻杀（这反映了历史更迭的艰巨性和启势力的壮大），都说明了一个基本的事实，这就是一个以国家形式和世袭等级为社会特征的新的文化时期从此拉开了序幕。

当然，从根本上说，还是社会生产力和私有观念的发展，对于夏代国家的形成和文明时代的到来，起到了决定作用。应该承认，至今发现的夏代文化遗存，还不足以代表夏代的水平。尽管如此，在基本属于夏文化遗存的二里头文化中，还是发现了冶铜作坊，再与古文献中夏铸九鼎的传说相印证，可知时至夏代，金属器具已经有了一定的规模。这样，一个以铜器为代表的时代，恰与文明的脚步相伴随，一起登上了历史的舞台。

作为一代王朝，从夏启直到夏桀，历时几近五百年，除了前期有过一段东夷后羿“因夏民以代夏政”尔后“少康中兴”的曲折经历之外，传十三世，十六王，大多传子，个别传弟，“家天下”的制度确已形成。作为一个已明显区别于各部落联盟的国家体制，夏王朝的统辖范围相对扩大，据称继少康而立的帝杼曾“作甲”（《墨子·非乐》），率军队远征东海之滨，迫使东夷臣服；另据古本《竹书纪年》称，其子帝槐（一作“芬”）即位三年后，“九夷来御”，各边远部落也已大多称臣纳贡；其后的帝泄“加畎夷等爵命”；帝不降又“伐九苑”也，都在用政治或武力的手段不断扩张着夏的版图。同时，夏王朝已经有了监狱、刑罚等国家机器，作为内部等级统治的重要工具，帝槐（芬）曾“作圜土（监狱）”（《国语·鲁语》）就是一证。

于公元前17世纪取夏而代之的商王朝，经历了另外一个五六百年，又把人类进化的历程，向文明时代大大推进了一步，其中最重要的标志，就是甲骨文字（卜辞）的出现。从所发掘的殷商中期盘庚迁殷之后的殷墟甲骨文来看，其笔势的完美成熟，形式的大致统一，风格的相对形成，数量的一定规模，都证明了它们已经是相当成熟的文字，先人们在向文明之门逼近的途中，已经在创造文明这最直接的成果—文字方

面，走了相当一段路程。然而迄今为止，“尧都”所见文字只有零星符号，夏人是否系统使用文字，也还不得而知，殷人也就依然保持着形成中国文字系统的“吉尼斯纪录”。就物化形态而言，甲骨文的出现，才应该算是为史前画上了完整的句号，标志着文明时代的正式开始；就史书记载而言，商代也因甲骨文的刻划，才成为中国古代第一个信史时代，不再仅凭传闻让后人评说。还有，更为重要的是，文字的创造和使用，是人类智能进化的一个结果，是人类从被动应付自然向主动发现和利用规律转变的一个证明，尽管最初的这种发现和利用还被挟裹在巫术占卜的幼稚甚至荒谬的“逻辑”怪圈中。

较之夏代，商代的生产力水平也有了一个相当大的发展。这已经是一个相当成熟的青铜时代，以钟鼎为代表的铜器制品显示了冶炼技术和工艺制作水平的极大提高。

此外，作为殷商文化走向文明的标志的，则是一些并不如此温文尔雅和令人叹赏的现象—血淋淋的屠戮和人殉。私有制的发展，为人类群体进一步划出了社会等级的壕沟，贵族和奴隶关系的形成，在人类文化史上开始上演欺凌、压迫和奴役的悲剧。从甲骨卜辞为我们提供的种种信史材料来看，殷商时代的两大阶级阵营较夏代更为明朗，商王及其有血缘亲族关系的“王族”“多子族”为统治阶级主体，较疏远的同姓贵族及异姓贵族包括各地“邦伯”“侯田”为“百姓”（卜辞称“多生〈姓〉”），即基础力量；“众”“众人”“多羌”及其他中下层人民则构成被统治者，大量战俘无疑成为任人宰割的奴隶。商王已拥有一支强大军队（王作三阜），卜辞中“多马”“亚”“多亚”“多射”“戍”等武官名称，显示出军队已有较为严密的组织。特别是卜辞中出现了多种刑罚的名目，诸如伐（砍头）、墨、劓、宫、刖等，冷酷的人际管理手段已被赋予“法”的形式。殷商人的人祭、人殉尤其残忍，一次祭祀鬼神或先公先王的祭典，就能杀上几十、几百甚至上千人，《殷墟文字乙编》第5157片称祭祀时“𠕋千牛千人”就是一个极端的例证。有的人一生享尽荣华富贵，死后还要耗费大量财力和人的生命为其延续在“神界”的享受，有的人却变得连自己的身体和生命都不属于自己，毋须讳言，人类的文明时代就是在这种不平等的距离拉大中起步和发展的。

当然，任何一种质的飞跃都不可能是一蹴而就的，作为最初的王权统治的国家体制，无论夏朝还是商代，都还明显带着种种从原始部落组织向贵族集权社会过渡的痕迹。就现有有限的材料来看，整个夏代所突出面临的问题，常常还是部落之争。据载夏启立国后，曾遭到有扈氏的

强烈反抗，启不得不率部属与之大战于甘（今河南洛阳西），这便是夏史上有名的“甘之战”（《尚书·甘誓》）。夏代前期东夷首领后羿在启之孙夏后相即位后争夺夏政（《左传·襄公四年》），也明显带有夷夏两族矛盾的性质。另外，夏代国家机构中的顾问咨询官属，名称有“三老”“五更”“四辅”（《礼记·文王世子》），还有“四岳”（《尚书·尧典》），实际上是一些与夏室结盟的部落首领，所以夏王要“父事”“兄事”之（《汉书·礼乐志》注）。至于商代，王位世袭制中的嫡长子继承制仍尚未确立，既实行父死子继，又实行兄终弟及。从成汤到帝辛的商代十七世中，兄终弟及的多达九世，这比夏代还更不严格。商王朝基本实行的是一种方国联盟的政治形式，由部落直接转化而来的方国部落势力在商朝政治活动中也常常举足轻重。最初商汤就是通过联合各部落力量“殷革夏命”，作为方国势力代表的伊尹从中起到了关键作用。后来商王太甲还一度被伊尹放逐（《史记·殷本纪》），更是王权尚不完备的一个表现。政治生活中仍保留原始军事民主制遗制，无论成汤讨夏，盘庚迁殷，诸多大事都要“谋及卿事，谋及庶人，谋及卜筮”（《尚书·洪范》），子姓族众对于军国大事的决策也还有相当大的发言权。

跨过史前阶段而新生的夏商审美文化，就是在这样一种从原始向文明迈进的过渡性的时段中展开的。过渡，既意味着前后因素的交替、混合、嬗变，也意味着由此而产生的特有的多元文化精神和现象的存在。无论夏还是商，就都明显表现出这一文化阶段共同的精神特点。一方面，经过了上百万年的生息搏击，人已经从与自然混沌合一的状态中分化出来，开始意识到人的作为，剧增着向自然索取的欲望和维系社会的需要；另一方面，还未真正走向成熟的人类仍在茫茫荒野中摸索利用和控制世界的途径，在找到这个途径之前，固有的神灵观念还萦绕在人们的脑际，那个捉摸不透也还把握不了的自然之上的冥冥之力，便被作为最高的主宰—帝，成了人们的希望所在。因此，这是一个巫史活动交织的时代。“巫”作为介于人、神之间的特殊媒介，作为取悦神灵、探知神意、指示行动、谋福人类的神智之人，最典型不过地体现了这种过渡的性质，即：人通过对神施加影响来支配自然，来把握自己的命运。“史”最初作为用文字刻划来从事占卜的职掌，与巫几乎没有分别，同样在记录、分析着神意的显现，只不过在后来的发展中越来越增加着人为努力的成分。巫和史，便是夏商这个过渡时代特殊文化现象的一个标志。

有夏一代，因为资料的匮乏，具体的巫史活动尚难寻觅，但它的开国之主夏启，相传曾“珥两青蛇，乘两龙”，“上三嫔于天，得《九辨》与

《九歌》以下”（《山海经·大荒西经》），并曾亲自舞于“大乐之野”，本身就是一个大巫。商代更完全被笼罩在巫史文化的氛围之中，“率民以事神”曾是古人赋予它的区别于后来周文化的一个基本特征，堆在地下的那数以万计的一具具用来祭祀的人牲，那张着血盆大口含着人头的饕餮形象，都证明了此语不虚；事事问卜，样样占卦，大量出土的卜骨更是明证。史载几乎在每位商王的朝廷上，都有凭神意指点江山的大巫觋，成汤时的伊尹，太甲时的保衡，太戊时的伊陟、臣扈、巫咸，祖乙时的巫贤，武丁时的甘盘（《尚书·君奭》），就都身份不凡。

夏商之际神秘、绮丽、象征的种种审美现象，就是在这种巫史交织的特定文化氛围中产生的。歌唱和舞蹈在祷天祭神的巫歌巫舞中发展，绘饰和雕刻在“司（后）母戊鼎”上呈现，书法艺术在卜知天意、预知未来的巫事史刻中起步，审美理想也驻足在对祖帝一元的太阳神鸟的崇拜之中。这是人类在结束了史前稚拙蛮荒时代，向文明艺术演化过程中必然呈现的景观，审美活动更广泛的开展，审美艺术更加丰富成熟的成果，也是在这个过程中获得的。

(1)　《光明日报》新华社太原2000年6月6日电。

1　“以众为观”：传说中的夏代器雕和乐舞

把各部落联盟集中到自己麾下的夏王朝，其审美文化首先便给人以阔大奇伟、统领天下的感觉，只是由于年代久远，这种印象大多是由传说提供给我们的。不过参照新的考古发现，梳理传说资料，夏人的文化踪迹还是清晰可寻的。

九鼎：“远方图物”与九州归一

据史载，夏商周三代，有象征国家政权的传国之宝—九鼎，一直是有国者的荣耀，也是野心家的梦想。春秋时，周定王派王孙满到楚国去慰劳楚王，羽翼渐丰、意欲争雄中原、觊觎周室的楚庄王便“问鼎之大小轻重焉”（《左传·宣公三年》），“问鼎中原”由此成为争霸的代名词。战国时，迅速崛起、已成吞并之势的秦国则直接“兴师临周而求九鼎”，只因周谋臣用计搬来齐国救兵方才作罢（《战国策·东周策》）。从这些记载来看，九鼎的存在应该是不成问题的。

这经常“惹是生非”的九鼎，还颇有来历，据说乃是夏禹治水划定九州之后所铸，以象征九州归一，中原大地已步入统一的王权时代。王孙满在回答楚庄王“问鼎”时便说，“昔夏之方有德也，远方图物，贡金九牧，铸鼎象物，百物而为之备，使民知神奸。故民入川泽、山林，不逢不若。魑魅罔两，莫能逢之，用能协于上下，以承天休”（《左传·宣公三年》），《史记·封禅书》更直称“禹收九牧之金，铸九鼎，皆尝享鬺上帝鬼神”。从这些叙述中，还可知这九鼎不但铜铸而成，而且雕刻着“百物”之象，更有着享神避邪的宗教力量。作为相传为夏人所铸的艺术瑰宝，九鼎对于考察夏代审美文化的特点还是极有价值的，而前提则是确定它出现于夏代的可能性究竟有多大。

夏代，曾经是一个十分扑朔迷离的朝代，与古籍如此屡屡提到的情况不相应的是，至今尚未见到当时的文字记载，关于它的考古发掘，也是既少又难以确指。自1959年考古工作者在河南进行夏墟调查时发现偃师二里头遗址以来，经过40年的发掘与研究，特别是1983年偃师商城的发现，使很多原来误把二里头遗址当作商汤所居之亳的学者重新确定了亳的位置，近年学术界已普遍将二里头文化作为考察夏文化的首选对象。启动于1996年的夏商周断代工程所取得的种种成果，也大多确定了

这一结论。

从二里头文化诸遗址出土的情况看，当时的社会分工已经比较精细，不仅手工业与农业已经分离，在手工业内部，铸铜、制陶、琢玉、制骨以至木工建筑都已出现专业分工。更值得注意的是，在二里头文化遗址中，发现了青铜容器—铜爵（012）（据测定合金成分为铜92%、锡7%，属锡铜器），此外还有铃、戈、簇、戚、刀、锥、鱼钩等青铜乐器、兵器、工具等，说明此时已经进入了青铜时代[(1)]。



012　铜爵（河南偃师二里头出土）

就纹饰而言，限于出土的这些青铜器多为小型实用器物，尚未发现上面有雕刻或绘制的图样，但在二里头出土的玉器等礼器和装饰品上，纹样工艺已经达到比较成熟的水平，像其中出土的一件柄形玉器，上面有上、中、下三组兽面纹，其间饰两组花瓣纹，兽面用单线和浮雕相结合的技法雕成，线条已相当流畅。这里还出土有一件兽面铜镶玉牌（彩图17），表现出较高的工艺水平。至于已更多作为实用器物的陶器，一般多配以简单的篮纹、绳纹、方格纹、弦纹、附加堆纹和各种印纹，但个别陶器上还是刻有鱼纹、蛇纹、兽面纹等，显示着与众不同的功能[(2)]。

据考古学家介绍，偃师二里头文化遗址清理出数十座墓葬，明显分为大、中、小三个等级，这乃是人类已进入贵族等级社会的必然反映。大型墓只发现一座，可惜已被盗掘一空[(3)]。上述铜器、玉器只是中型墓中的文物，小型墓随葬品则只有少量的陶器。这种情况多少影响了二里头文化出土作为夏文化生产和艺术水平代表的典型性，也就是说，可能还有更能代表夏文化最高水平的器物尚未发现，或已经不知流入何方。尽管如此，就现有发现的这些器物及其纹饰，也已经显示出生产力的发展和工艺的成就。

有这样一个水平作基础，夏人合九牧之金（铜）以铸九鼎的传说应该不是毫无根据的。不否认传说会有不少附会、夸大的成分，《战国策》称“昔周之伐殷得九鼎，凡一鼎而九万人挽之，九九八十一万人”即是。但鉴于此前氏族部落时期已大量出现的象征权威和力量的玉琮及其徽识图案，考虑到其后的殷商已有相当高水平的青铜彝器，以夏代建立起一个统领诸方的联盟王朝，倾全力铸造出代表当时最高水平的铜鼎，通过集中绘饰各方国徽识和诸方异物，以显示一统的王权，当在情理之中。

因此，九鼎首先便是人类进入了一个新的历史层次—联盟国家体制的象征。所谓“远方图物”，很可能就是王朝将所辖九州各方国的兽形图纹或者就是各氏族集团的图腾摹绘下来，然后把它们分别涂画或铸造在诸多个鼎器上面，这些鼎器的组合，就是一面联盟的大旗。当然，有征服者，就有被征服者。为了显示胜利者的骄傲，在这些图饰当中，极可能还要标识出被征服被消灭部落和氏族的图腾，这便有了所谓“神奸”的区分，在当时人看来，敌对部落的图腾无疑就是奸邪之物。可见这些“百物而为之备”的画面世界，展示的却分明是人间社会集团关系的变迁。

九鼎的宗教功能同样体现着这种交织着神意和王权的文化特征。《左传》称“用能协于上下，以承天休”，《史记》称“皆尝享鬺上帝鬼神”，都在强调九鼎不但是王权的象征，还是重要的享祭上帝鬼神的礼器，而这种享祭与以往最大的不同就在于，诸方图腾汇集到一个祭坛上，所享祭的就不会再是各自的神祇，伴随着地上王权的建立，天神一元—上帝的观念正在形成。

应该说，除了九鼎所显示的神权和王权特征，无论是其绘饰诸方图腾妖邪的纹样，还是作为享祭上帝的礼器，都还明显带有氏族时代器物的文化遗留；不过九鼎“远方图物”，“百物而为之备”，还有个“使民知神奸”的作用，这一说法毕竟透出了新的审美信息。“百物”被分为“神”和“奸”，也即好和坏两大类，各具图像，使民识之，实际上有着展示各地方物、图腾、异兽、奇物的功能，绘画艺术第一次部分地从原始象征、宗教神秘的氛围中剥离出来，萌生了写实、再现、认知的审美因素。而汇聚“百物”，则显示了新兴联盟国家前所未有的包容天下的大千气魄。

从夏启之舞到夏桀之乐

在关于夏代艺术的传说中，还有一部其名气丝毫不亚于九鼎的大型乐舞作品，这就是《大夏》。《吕氏春秋·古乐》明确提到：“（禹）命皋陶作为《夏籥》九成”，《夏籥》就是《大夏》。从名称可知其中的主要乐器（或兼舞具）当为“籥”，即一种芦苇或竹管制成的吹奏乐器；乐歌和乐舞要演唱九段，故称“九成”。《礼记·明堂位》更有关于《大夏》表演形式的叙述，称“皮弁素积，裼而舞《大夏》”，即头戴皮帽，下身着白裙，上身袒露。不用说，舞容应该是相当粗犷古朴的。这部作品后来成为历代宫廷经常上演的重要节目，《穀梁传·隐公五年》便有“舞《夏》，天子八佾，诸公六佾，诸侯四佾”的说法，即规定演出《大夏》，天子用八八六十四人的规模，诸公用六八四十八人的规模，诸侯用四八三十二人的规模。参加演出的乐人每八人排成一列为一佾。（按，《左传·隐公五年》提及“舞万”则曰“诸侯六佾”：“考仲子之宫将万焉。公问羽数于众仲。对曰：‘天子用八，诸侯用六，大夫四，士二。夫舞，所以节八音而行八风，故自八以下。’公从之。于是初献六羽，始用六佾也。”）另据《周礼·春官·大司乐》，周代还特别用《大夏》之舞来祭祀山川鬼神，所谓“奏《蕤宾》，歌《函钟》，舞《大夏》，以祭山川”是也。直到春秋战国，《大夏》仍在一些诸侯国的宫廷中流传，鲁襄公二十九年（前544）吴公子季札在鲁观乐，就有《大夏》之舞，观后他情不自禁地感叹道：“美哉！勤而不（丕）德，非禹其谁能修之？”（《左传·襄公二十九年》）

根据后代演出《大夏》的这种种情况加以推断，可知这部作品最初可能就是为庆祝战胜洪水而上演的一种集体乐舞，主要内容便是歌颂大禹划定九州的奠基之功和勤劳艰辛而不居功自傲的品德。周代将其专门用于祭祀山川，应该就是取其治水平土的特别含义；“裼而舞《大夏》”的情景及后来的“八佾”之说，则可以想象当年这一乐舞展现治水情景的舞容和群起而舞的规模。其模拟性和粗犷蛮武的风格无疑还带有原始氏族时代集体乐舞的风貌，而其宏大壮观的规模以及以歌颂首脑人物为主要内容的结构，则预示着一个崭新的王权国家的诞生。

继大禹而立、建立了夏王朝的夏启，似乎与音乐、舞蹈更有不解之缘，关于他的传说，绝大部分都涉及歌与舞。其中最著名的当然是《山海经》中言及《九辩》《九歌》来历的那一节：

> 西南海之外，赤水之南，流沙之西，有人珥两青蛇，乘两龙，名曰夏后开。开上三嫔于天，得《九辩》与《九歌》以下。此天穆之野，高二千仞。开焉得始歌《九招》。（《山海经·大荒西经》）

这个传说无疑已经高度神话化了，称夏后开（启）乘着两龙飞临天界，献给天帝三位嫔妃，遂从天上得到了《九辩》和《九歌》两部乐舞作品，带回人间，从此他便得以亲自演唱《九招》之曲。此事在上古其他典籍中也多有提及，《离骚》称“启《九辩》与《九歌》兮，夏（下）康娱以自纵”；《天问》称“启棘（急）宾商（帝），《九辩》《九歌》”（按照《天问》此说，则是夏启三度到天帝那里去做客（宾），《山海经》中的“嫔”应通作“宾”）；《归藏·郑母经》也有“夏后启筮，御飞龙登于天，吉”的条目。《九辩》《九歌》作为古乐曲名，在后来的楚辞中仍在沿用；《九招》即古代典籍中经常提到的《九韶》，或单称《韶》，乃伴有舞蹈的乐歌，《离骚》就有“奏《九歌》而舞《韶》兮”的诗句；郭璞注引《竹书》称“夏后开舞《九招》”，今本《竹书》称“夏帝启十年，帝巡狩，舞《九韶》于大穆之野”，更可见“招”“韶”相通。按《九韶》古人多以为是大舜时的乐曲名，《庄子·至乐》“奏《九韶》以为乐”，成玄英疏谓“《九韶》，舜乐名也”。这样说来，夏启所登临的帝所，所从求得乐曲的天帝，或许就是舜了，所以《史记·五帝本纪》才演绎道：“四海之内咸戴帝舜之功，于是禹乃兴《九招》之乐。”这里的“禹”，实应是指禹的国家夏王朝了。

夏启“上三嫔”也好，多次登临帝所也好，实都是在渲染他所演唱的《九辩》《九歌》《九韶》作为“天乐”的神圣性，这样的乐歌乐舞自然不会是普通的作品，而应该是沟通人神的巫歌巫舞。后来楚辞中上演的同名歌舞剧《九歌》就完全是祀神之曲，似乎也可以做一个参证。不过这里最值得注意的还是夏启的亲自演唱、演唱形式以及由此涉及的他的身份。乘龙登天不过是一种想象之辞，实际的情形就是他在做着乘龙飞升的舞容，“珥两青蛇”则是他奇异的装束，其中分明还透着原始图腾的意味。夏先民以龙蛇为图腾，夏人崇尚龙文化，这在典籍和出土中均有迹可寻，比如《列子·黄帝经》称夏后氏“蛇身人面”，以姒为姓，“姒”即“巳”，古字作“”，即蛇；夏禹的“禹”字从“虫”，而“虫”在甲骨文中恰与“巳”同字。神话称禹父伯鲧因盗神土治水为帝所杀，死后“三岁不腐，剖之以吴刀，化为黄龙”“是用出禹”（郭璞《山海经》注引《归藏·开筮》），可见夏先人又被视为龙的化身。而在二里头文化的陶器中，恰好多有巨目有鳞的龙蛇纹，更可见夏人与龙蛇的特殊关系。夏后启用这种不同寻常的乘龙的动作和珥蛇的装束，表现着与神沟通的内容，这不分明就是一位大巫吗？

对此，《山海经·海外西经》的一段记述似更典型：

大乐之野，夏后启于此儛《九代》，乘两龙，云盖三层。左手操翳，右手操环，佩玉璜。在大运山北。一曰大遗之野。

《九代》或即《九招》，或如陈梦家所说，是《九隶》，隶，象又（手）持牛尾，亦即《九歌》“成礼兮会鼓，传芭兮代舞”中所说的“代（隶）舞”[4]。这里更有意思的是夏后启舞蹈时的道具。“乘龙”自当如前所述，乃飞升天界、与神交通的形象表现；“翳”即“翿”，一种合聚鸟羽下垂如盖的舞具，舞者在此挥舞着应该就是象征“云盖三层”；至于“环”和“璜”，一为中空的玉璧，一为半圆的玉璧，恰恰都是当时巫术活动中的享神之物和避邪之物，《山海经》所谓“瑾瑜之玉为良……天地鬼神，是食是飨，君子服之，以御不祥”（《西山经》）是也。

从即父位建立第一个“家天下”的王朝起，夏后启已是一国之主，一位地道的君王；与此同时，他却又亲自操翳持璧，大举上演神秘的巫术歌舞，充当巫的角色，这典型地反映了人类社会早期氏族向国家过渡阶段“巫师兼国王”（弗雷泽《金枝》语）的特有文化现象。作为刚刚从原始氏族社会脱胎出来的一个王朝，巫术活动仍在国家文化生活中占有相当重要的地位，身为一国最大的巫师，夏后启自然要大事巫歌巫舞，这便召来了后代已进入新的文化阶段的人们的非议，称他“自纵”（《离骚》），称他“淫溢康乐”（《墨子》），其实这只不过是夏代巫风之盛的一种表现罢了。

似乎是有意要与夏代第一位国君夏启的“耽于”歌舞遥相呼应，关于夏代最后一位国君夏桀的传说，也有相当一部分是涉及音乐歌舞的。《管子·轻重甲》就称，桀有“女乐三万人，晨噪于端门，乐闻于三衢”；《吕氏春秋·侈乐篇》也说他“作为侈乐，大鼓、钟磬、管箫之音，以钜为美，以众为观”。看来，承着夏禹《大夏》的余绪，继续着夏启纵情歌舞的热情，这时的夏乐仍以庞大的规模和风靡的状貌为其特征，所不同的是，这里似乎已不再是群众性的集体上演，也不再是国王而兼巫师的亲自登台；“女乐”的出现，意味着专门从事音乐舞蹈活动的人员已从群体中分离出来，社会功利意义浓重的原始音乐艺术已开始向着较具审美价值的音乐活动方向发展。尽管在夏桀亡国的种种因素中，人们也把这纵情声乐算上一条，而从审美文化的发展来说，却不能不看到其中所蕴含的新的突破。

鼍鼓与特磬

就这样，古代文献和传说为我们描绘出了一种颇为辉煌的载歌载舞的大夏文化。应该说，其中更多地带有传说中特有的神奇色彩和情感成分。不过，近年来考古发掘所提供的一些相当于夏文化或先商文化的音乐文物，起码是部分地为这些记载和传说作了注脚。

前面已经提到，山西襄汾县陶寺村已发现上万座四千多年前的古墓，其年代的上限略早于夏，晚期已经进入夏的纪年范围，其地域又正处在晋西南夏墟范围之内，其中一些大型墓葬中就出土了为数较多的木鼍鼓、大石磬（彩图18）、土鼓等大型乐舞所习用的乐器。鼍鼓都呈直立桶状，用树干挖空而成，外壁涂有彩色。鼓皮面虽已朽坏，但鼓腔内常见散落的鳄骨板数枚至数十枚不等，可见这些鼓曾是以鳄皮为面的，无疑即古文献所载的“鼍鼓”[(5)]。鼍鼓在后代总被作为气派非凡的表征，《诗经·大雅·灵台》有“鼍鼓逢逢”的诗句，汉代司马相如以夸饰为其特征的《子虚赋》也有“建翠华之旗，树灵鼍之鼓”的名句，由此不难想见当年鼍鼓的声势。而这些鼍鼓又恰恰与特磬、土鼓同出一墓，且摆放位置固定，可知它们应是同时用于乐舞演奏的。此外，山西夏县东下冯夏代遗址也出土有一件特磬，长69厘米，高55厘米，上部还有一个悬吊用的穿孔，是目前已知年代最早的石磬[(6)]。这样说来，鼍鼓、特磬等作为夏代大型乐器，应该是没有问题的了。

至于其他乐器，前面已经提到夏代青铜制品中有铜铃，铜铃较之史前已有的陶铃自然是更加响亮悦耳；管箫类乐器此时也当更加丰富，《大夏》又称《夏籥》，显然是因为“籥”在其中所扮演的重要角色，而“籥”从字的造型上就可知是竹管或苇管编排组合而成的多管吹奏乐器，类似后代的排箫。作为一种旋律乐器，“籥”在夏代乐舞中受到如此重视，也可见音乐追求从单纯重节奏向兼重旋律的变迁。

由此看来，文献关于夏代已兴“大鼓、钟磬、管箫之音”的说法，还是言之有据的；以此类推，传说中关于夏代的九鼎之像、《大夏》之乐、《九代》之舞，也应该是有些影子的。

作为中华民族历史上一个一统天下的王朝国家，夏代用它“远方图物”合聚“百物”的铜器雕饰，以其大规模的音乐歌舞，显示了“以众为观”的审美气派。这是跨越史前进入新的历史纪元所带来的一种崭新的景观。其粗犷、其神怪、其群体性，还带有原始氏族时代野性的遗留，图画认知功能的强调、旋律器乐的突显、女乐的出现，又分明显示出新的艺术因素的滋生和增长。而夏启的国君而兼巫师，则正可以作为这种从氏族到国家、从原始到文明发展过渡的一个象征。

(1) 参见《中国大百科全书·考古学》第116—118页“二里头文化”条，中国大百科全书出版社，1986年版。

(2) 参见《中国大百科全书·考古学》第118页“二里头遗址”条，中国大百科全书出版社，1986年版。

(3) 参见《中国大百科全书·考古学》第118页“二里头遗址”条，中国大百科全书出版社，1986年版。

(4) 《商代的神话与巫术》，见《燕京学报》1936年第20期。

(5) 参见高炜《1978—1980年山西襄汾陶寺墓地发掘简报》，《考古》1983年第1期。

(6) 参见徐殿魁《山西夏县东下冯遗址东区、中区发掘简报》，《考古》1980年第2期。

2　甲骨文：文化符号、书面“文学”和“线的艺术”

清光绪二十五年（1899），在北京任国子监祭酒的王懿荣偶染疟疾，这一病却使他功垂千古，因为在为此病而吃的一味叫做“龙骨”的中药上面，他意外地发现上面刻有由纵横曲直交错的线条组成的符号。出于古物收藏家的敏感，他认定这是一种古老的文字，于是派人到药铺大量收购这种带字的“龙骨”，并与北京的考古学家、金石学家刘鹗一起做了详细的考证鉴定，三千多年前殷商时代的刻划文字，也是今见中国最早的系统文字，就这样被发现了。

原来，在当时还是一个名不见经传的极小的村庄—河南安阳小屯村，农民们在耕地的时候，屡屡发现有龟甲、兽骨随土翻起，上面多有刻划，有的中缝还涂着朱红。这些线条和色彩竟没有引起任何注意，他们把这些从土里得来的东西当作中药“龙骨”称斤论两地卖给了中药铺子。

这才有了后来王懿荣在中药中见到的带刻划的“龙骨”，这才有了第一次对“龙骨”上刻划的研究，这才有了殷商文字的伟大发现。因为这些文字都是刻划在龟甲兽骨上的，研究者们送给它一个贴切而响亮的称谓—甲骨文。

转眼间，河南安阳小屯村成了举世闻名的古迹胜地，因为根据这里“田中累累皆是”的甲骨文片，人们不难断定这里正是司马迁《史记》所说的“洹水南殷虚上”（《项羽本纪》），乃商第十代王盘庚迁殷后的京城旧址。这里共经历了八代十二王，计273年。虽然开始有农民不知情的随意翻动，后来有商人牟取暴利的滥掘，甲骨文片的地下布局遭到了一定的破坏，但后来十几次有组织地发掘，仍可见它们层层累积、专门储藏的迹象，有学者因此而提出了它们乃是殷商王室档案的说法。这些迄今已出大约10万片的庞大档案，必是因殷末纣王的荒淫亡国、殷都的顷刻间化为麦秀之墟而湮埋于地下，早在《尚书·多士》中就已经被提到“有册有典”的殷人的文字从此不再为世人所知，直到三千多年后，这些文字档案才重又见了天日。

有如此丰富的文字档案做“资本”，殷商从此结束了只在史载和传说中被感知的历史，一个活生生的信史时代真真切切地摆在了历史学家们

和世人们的面前。

当然，它们不止是文字档案，就审美文化而言，它们在提供时人的活动、心理的同时，作为系统的、有组织的文字，本身就是一些崭新的“作品”，文字的内容是书面诗歌、散文的第一次“露面”，文字的形式又是书法艺术的第一次展示。仅凭在审美文化艺术门类方面的开辟之功，甲骨文就是弥足珍贵的了。

占卜记录与“史”的崛起

首先，作为历史档案，甲骨文有它的特殊性。

这些刻划着文字的龟甲兽骨绝大部分都是在时人进行占卜活动时留下来的，也就是说，这些作为档案的甲骨文，本身其实都是卜辞和卜事的记录。

占卜，是人类巫术活动的一项重要内容，源于人们预知未来、决策行动、获得成功的强烈愿望，基于万物受制于冥冥主宰的原始思维，以素朴的天然征兆预测为其前身，以通过某种操作去主动请求或发现天意神兆为其“原理”。较之《山海经》中记录的大量原始征兆观念，诸如“有兽焉，其状如牛而虎文……见（现）则天下大水”（《东山经》），“有兽焉，其状如豚而有牙……见（现）则天下大穰”（《东山经》）等等，此时所大兴的占卜，意味着不再被动等待异物示兆的偶然出现，而是随着人类生产活动和社会活动的日趋频繁，迫不及待地就要在卜物身上找到征兆。这是人类开始向自然主动进击、开始自己主宰自己命运的第一个努力—他们正是用那些钻出的眼和烧出的裂纹，明明白白地在自然物上烙下了人为的痕迹；而其中所体现出的神意即“写”在卜物上的观念，又毕竟仍属于幼稚而荒谬的认识。这种主动与被动、成熟与幼稚等等的双重交织，就是占卜的特性之所在，也是它们恰恰时兴于从原始向文明过渡的文化时期的原因之所在。

当然，占卜这种明显带有过渡性质的文化现象，并不始于殷商时代，新石器时代的龙山文化遗址中就出土有鹿卜骨、猪卜骨、羊卜骨、牛卜骨等等。然而殷商时代这大量甲骨卜辞的出现，却标志着以占卜活动为中心的文化的到来。尤其是此时的占卜开始有意识地刻记上文字符号，并由此促进了系统文字的发展，更开启了一个可称作巫史文化的新阶段。

从这些龟甲兽骨的刻划中不难发现，殷人几乎每事必卜，每卜必记。他们首先把从各地进贡来的龟和祭祀用过的牛进行整治，取龟的腹甲和牛的肩胛骨刮平磨光，然后在上面钻上眼、凿出槽。占卜时，占卜者必在这龟腹甲或牛肩胛骨上先刻上“前辞”，即占卜的时间、地点、操作者名姓等必要的交待；再刻上“命辞”，即卜问的事宜，诸如“王田于斿，往来亡灾？”“戌其丧人”。然后，操作者也即“贞人”或“卜人”便开始灼甲骨，使之出现直行或横行的裂纹，即“兆”。贞卜之人或者君王本人，就根据这些兆纹来判断吉凶，预知事端。做出的判断随即就刻记在兆纹的旁边，称为“占辞”。占卜之事到此便可告一段落。只是甲骨务必悉心保存，因为卜问的事情发生之后，事情究竟是个什么结果，根据兆纹判断的“占辞”灵验与否，都必须在该甲骨上补充刻记，这就是“验辞”[1]。至今保存完整的甲骨文片，就大体都具备这四个部分。如《殷墟书契菁华》所收的第七、八两片，实为一块牛肩胛骨的正反面，便正反衔接刻记着一次卜算天气的过程：

> 庚子卜，争贞：翌辛丑启（晴）？贞：翌辛丑不其启（晴）？王占曰：今夕其雨，翌辛丑启（晴）。之夕允雨，辛丑启（晴）。

一位名“争”的贞人在庚子日准备好一块牛肩胛骨，要卜问的是第二天辛丑日是晴还是不晴。然后便在这块牛肩胛骨上烧出了纵横交错的兆纹。接下来是由殷王来判断结果，殷王观兆后称今晚有雨，明日放晴。这殷王还真是神算，因为验辞上分明记着：那晚果然下了雨，第二天辛丑日果然是个大晴天（之夕允雨，辛丑启〈晴〉）。

把占卜的时日、人员、内容、判断、特别是后来灵验与否的结果都如此严肃地刻记下来，人类“史”的意识开始萌芽。甲骨文中“史”便写作“”，《说文》称：“史，记事者也。从又（手）持中；中，正也。”其实，“中正”观念当是后人的附会，初始之意应是像一只手握着一把刻刀或一个“笔”筒，就是在进行占卜的记录。此时，巫和史的执掌基本上还是二而一的，不过是同一巫术占卜活动的两个环节；但是，一次次的记录使占卜变得有“据”可查，有“例”可依，这就增加了人类总结、归纳、认知等思维活动中的理性意识，不管其卜知神意的基本内核多么荒谬，这种欲通过记录把握规律的愿望却是人类进步的一个标志。所以，这种“史”的活动一旦开始，就预示着它终将与巫术分道扬镳，进入人类历史科学的新范畴。

史刻中形成的系统文字

人类文明的一个重要标志，系统通行的书面文字，也正是在这种史刻需要的促动下迅速发展起来的。说起来，正像占卜在史前已经出现，记录语言和意识的符号—文字，也并不始于殷商。近几十年考古学家们已陆续在新石器时代的陶器上发现了许多刻划符号，并断定它们就是我国最早的文字，或文字的雏形。比如迄今发现最早的陶器划符可追溯到西安半坡仰韶文化遗址出土的约二十多种符号，比甲骨文要早三千多年；同类性质的符号在陕西临潼姜寨、甘肃半山和马厂、青海乐都柳湾等仰韶和马家窑文化遗址中也都有出土。而在后来的大汶口文化遗址中，更发现了几个已十分接近象形文字的刻符，如山东莒县陵阳河出土的一具陶尊，其口沿下部的陶文“旦”字，上面是圆圈表示太阳，中间是云气的简笔图形，下面几个折笔画出群山的状貌，十分形象地会意出日出为“旦”的字意，已是比较完整的文字[(2)]。尽管如此，完整的文字毕竟极少，且相当零散，极不统一，尤其是还不见组成词句、能完整表达语义思想的系统文字，因而只能算是刻划的符号。

殷商时代这些龟甲兽骨上用做占卜记录的符号—甲骨文，却已是相当成熟的文字。首先是文字的数量激增，尽管大量甲骨在被研究者发现之前遭到随意破坏，就在迄今所发掘的甲骨文片上，还是已计有五千多个单字；这些单字无论造型、字义都已比较固定，后代总结字源的“六书”之说，诸如象形、会意、指事、形声、假借、转注，在这些字的形成和使用中几乎已全部齐备；而且这时已有较为系统的语法，可以流畅、准确地表达语言和思想。

文字的诞生，是人类概括事物能力提高的一个证明。当然，作为最早的系统文字，甲骨文字的图画色彩还相当浓重，“六书”中象形占的数量最多，而且这些象形字大多笔画繁复，还明显带着从原始绘画脱胎而来的痕迹。尽管如此，文字毕竟已完全不同于绘画的含义。就思维而言，它们有着具体和概括的本质不同。比如“虎”字，在甲骨文中仍还刻划的有首有尾有腹背有腿爪，身上还有繁密的斑纹，但它已经不是哪一头猛虎，而是所有虎类的一个符号；有了这些符号，人们就可以组合出更加宽泛的内容，就可以脱离具体的事物、故事来谈论一般的道理和思想了。

书面表达：一个审美的新视野

正是靠着这些已具有广泛表现力的文字，甲骨文真真切切记下了殷人一次次占卜的过程和结果，也就实实在在记下了他们的种种希冀、期待和心情，记下了他们的各样活动和遭际：

壬申卜，贞：王田鸡，往来亡灾？王固（占），曰吉。获狐十三。（《前》二，四二，三）

庚申卜，贞：我受黍年？三月。（《前》三，三〇，三）

庚午卜，贞：禾有及雨？三月。（《前》三，二九，三）

贞：戍其丧人？（《林》二，一八，二）

贞：我其丧众人？（《佚》四八七）

这些卜辞贞问的事项，有对出行后吉凶的担心，对能否丰年的期盼，对征战中伤亡与否的忧虑等等，让我们窥见时人在仍难以把握自身命运情况下惴惴不安的心情、为求福而审慎小心的态度和渴望了解神意的努力，至于其中所涉及的狩猎、农业、战争等内容，自然也是可以观照的对象了。文字，就这样以其在书面上依照一定语法无限组合的形式，为观照者提供了一个个伸缩自如的活动的场景和画面，呈现出一种种表述明晰的深层的心理和信仰，它含量的广大无边、内容的明晰准确，是任何绘画、雕塑等再现艺术都不可比拟的。

这就是书面语言艺术的魅力。所以，广义地说，正是从甲骨文开始，祖国艺术宝库增添了一个新的门类—书面“文学”作品。就其已经能够记录下占卜活动的过程乃至后来发生的事情而言，它们自应视为记事散文的雏形。其中有的已经记述得相当完整，甚至已经比较具体。比如《殷墟书契菁华》中的一段：

癸巳卜，㱿，贞：旬亡祸？王固（占）曰：“有祟！其有来艰。”迄至五日，丁酉，允有来艰，自西。沚戓告曰：“土方正（征）我东鄙，灾二邑。吕方亦牧我西鄙田。”

癸巳日，贞人将龟甲整治平滑，钻眼凿槽，然后在上面刻下了贞问的内容：十天之内会不会发生祸事？商王据卜兆判断有祸，祸自外来。过了五天，丁酉日时，果然发生了来自西边的进犯。沚戓前来报告说，土方进犯了我们东部边境，骚扰了两个邑县，还有吕方则侵犯了我们西部边境的牧场。可见，这段文字虽然朴实、简古，却详尽真切地叙述了

事件的整个过程，时间、人物、结果交待得清清楚楚，确已具备了一篇短文所应有的基本要素。

进一步发展，记录文字就会脱离卜事活动的羁绊，而成为纯粹的记事散文。这种散文在甲骨文中虽然还属凤毛麟角，但确实已经出现。其中最精美的一件，是《殷契佚存》第518片的宰丰骨（彩图19）。无疑，这一刻字的“宰丰骨”，就是殷王赏给兕的肋骨了。刻字虽然简短，却已然是完整而纯粹的记事，不再带有巫卜性质了。另有商王武丁时期的一件《祭祀狩猎填朱牛骨刻辞》（彩图20），正面和背面共刻一百六十多字，记载了商王武丁宾祭仲丁、乘车狩猎等等活动，更称得上是一篇像样的记叙文了(3)。

甲骨文还把远古时代更为普遍的“歌”“谣”形式，第一次用文字展示出来。也就是说，有些卜辞实际上就是一首合韵整齐、朗朗上口的诗歌。如郭沫若《卜辞通纂》收入的一条卜雨的贞辞：

> 癸卯卜，今日雨。其自西来雨？其自东来雨？其自北来雨？其自南来雨？(4)

与记事散文不同，这里通过遍及四方的询问，让人见到的是一种迫切盼望春雨降临的心情，浓烈的感情就在这字里行间情不自禁地溢了出来。更为重要的是，通过这些文字，远古的歌声仿佛穿过时间隧道，流入了我们的耳中。它毕竟是最早记载的诗歌形式，是书面诗歌的“真迹”，较之后代典籍追述的古歌，诸如“断竹，续竹，飞土，逐肉”（《吴越春秋·勾践阴谋外传》），“土反其宅，水归其壑，昆虫勿作，草木归其泽”（《礼记·郊特牲》）等等，有着无法比拟的观照价值。

契刻文字：“线的艺术”的萌芽

在用文字的奇妙组合结构出一篇篇记事短文、演绎出一个个事件片段、写下一首首“诗歌”的同时，甲骨文这些文字本身，还在审美艺术的殿堂里，开辟了另一个新的天地，这就是书法—“线的艺术”。

广义地说，较之西方美术的注重色块，中国古典美术总体上都可称为“线”的艺术，中国绘画就始终都注重线条的使用。然而书法，这一纯粹以线条、形体结构表现气质、品格、情感境界的艺术，却是中国美术所独具的线的艺术最典型的代表。甲骨文作为源于绘画的最早的系统文

字，以模拟为特征的象形成分还相当浓重，更未离开实用的目的，因而就时人的实践和观念而言，还远不是“饰文字以观美”的自觉的书法艺术；但作为已从绘画脱胎而出的刻划文字，线条的弯直粗细、点线之间的结构组合，这些构成文字符号的形式因素，随着契刻的过程，自然而然已成为书者注意的对象，并进入观照者的视野，这就为有朝一日人们借此传达领受情感意趣、将书写发展为一门书法艺术，铺上了第一块砖或瓦。

就这样，不自觉中，殷商时代的“书法家”们已在龟甲兽骨之上，奉献出第一批独具风貌的“书法”作品。

首先，作为早期书写文字，材料、工具这些物质因素对于书法风格还有着相当大的决定意义。从出土的甲骨文片来看，有写而未刻的情况，研究者遂认为甲骨文一般都是先写后刻，但也有仅刻出文字横线的情况，据此又可知有些文字可能是直接刻在甲骨上的。不管是哪一种情况，或者二者兼有，最终这些文字都是用刀刻在坚硬的龟甲兽骨上的，因此它们是典型的契刻文字，是篆书体中最早的类型。这样，相对来说，直线、横线的成分就比较多，间以斜曲之线；同时，刀刻的线条大多纤细、劲俏，起笔落笔也是尖头尖尾，人称“尖头篆”，由此形成了“瘦劲有力、清奇秀逸”的笔线风致。

就字体结构而言，此时的文字尚多依赖于随物赋形所自然形成的姿态体式、繁简大小，故无论是同一个字还是不同的字，都常常是大小参差，长短不一，宽窄随意，疏密兼有，但每个字本身则天然具有均衡、对称、协调等合乎美的规律的造型特点，从而给人以随意、错落而又朴拙、平稳的视觉感受。

游弋在龟甲兽骨这不规整的书写空间里，作为占卜文字又随兆刻划，甲骨文的章法布局也呈现出特有的不规则块状形式，文字多下行，左转右转随兆纹而定，横不成行，竖已有列，却又因字体的有大有小和行的有直有弯而显得自由自在。

很难说这时的“书法家”们有没有开始在这些劲俏的文字形体上追求美的意味，但他们的确在有限的条件下和允许的空间里尽量追求形式美的效果。而且，其中有不少还特别在刻缝上涂上朱红或墨色，比如上面提到的现藏中国历史博物馆的《祭祀狩猎填朱牛骨刻辞》就是此类作品的代表作。涂朱，这可能有宗教的意味，更可能就是在追求醒目、庄严甚至美观。“线的艺术”并没有排斥图画中色的运用，这与后代有些书法条幅配以花草、表上底色，自有异曲同工之妙。

总之，甲骨文的笔法、字体、构篇给人的整体感受是稚拙、有力、随意、错落，仿佛把先人们草创文明时那种拙而用力的精神都融了进去，尽管还没有后代书法的圆熟、优美、俊逸，但其中所蕴含的探索意味、稚拙之美，却是任何成熟的书法都不可能替代的。

甲骨文，它的出现本身就是殷商文化特质的一个象征。文字绝大部分是刻在经过钻凿炙灼的龟甲兽骨上面，功能是用来占卜，这是典型的巫事活动，而这一尚带有野蛮、稚拙意味的卜知神意的活动，却又孕育出记刻这一史学文明和散文、书法这些艺术门类的萌芽和诞生。巫史文化，这一人类从野蛮走向文明的必经之路，在甲骨文的这些刻划中得到了最生动的体现。

(1) 参见白寿彝主编《中国通史》第3卷，第110—111页，上海人民出版社，1994年版。

(2) 参见于省吾《关于古文字研究的若干问题》，《文物》1973年第2期。

(3) 参见《简明中国文物辞典》第100页，福建人民出版社，1990年版。

(4) 《考古学专刊·卜辞通纂·附考释索引（全）》第368页，大通书局，1976年版。

3　青铜饕餮：殷人崇神尚力的物化形态

与夏代铸金（铜）九鼎还只是靠着传说和推断来感知不同，殷商时代重磅而精美绝伦的青铜彝器，经大量考古挖掘，已经一件件，一尊尊，就清晰而实在地展现在人们面前。此时青铜器制造的数量之大、品种之多、分布地域之广、冶铸技术之高，都是前所未有、举世罕见的，难怪许多历史学家都把以殷商为中心的时代称作“青铜时代”（夏为萌芽，商为鼎盛，周为尾声），青铜器的确可作为这个时期生产力最高水平的一个标志，就今人所能看到的而言，青铜艺术也是此时审美文化一个最直观、最鲜明的代表。

如前所述，在二里头文化以及与夏年代相当的许多考古文化中，都或多或少出土有一定的青铜器，足以说明夏至早商已经进入了青铜时代。然而青铜艺术的勃兴，却是商代，特别是商代中期以后开始的。

郑州商城共发掘二里冈期中小型墓一百余座，其中凡中型墓就都随葬有鼎、鬲、斝、爵、尊、盘等青铜礼器。在商城西墙外的杜岭和商城东南角还各发现一处铜器窖藏，出土了两件大方鼎，即著名的杜岭方鼎。城东南的窖藏出土铜器13件，也有两件大方鼎，形制、大小、装饰均与杜岭方鼎一致[(1)]。以殷墟出土为代表的商代后期青铜礼器则已达到顶峰。器形除已见于郑州商城遗址的青铜器型外，还增加了瓿、甗、甑、簋、盂、卣、方彝、壶等礼器，另有矛、戈、刀、钺、镞、胄等青铜武器，斧、锛、铲、削等青铜工具，衔、镳、軎等青铜车马器，种类已是应有尽有，为数也相当巨大，比如位于河南安阳小屯村西北100米处商代第二十三代王武丁的配偶“妇好”之墓，是迄今所见唯一未经盗掘而保存完整、并能与甲骨文印证的商王室墓葬，墓内共出土铜器、玉石器、骨器、象牙器、陶器、蚌器等各类随葬品1　928件，其中青铜器达四百六十余件，礼器二百余件[(2)]，器类齐全，有炊器、食器、酒器、水器等，有些两两成对，有些件数成套，多铭有“妇好”或“好”等字样，当为墓主生前宴享或祭祀时所使用。

商代青铜器普及的范围已经相当广泛，除王城及王畿地区有大量出土外，隶属于商的各方国所在地也均有较多发现。如位于河北藁城县的台西商代遗址，位于山西石楼的石楼铜器群，墓葬中均发现有青铜器随葬品，形制品类也是一应俱全。这些青铜器与郑州商城及安阳殷墟所出大体相同，有些铜器上还发现有商代常见的族徽记号。位于陕西渭水河

两岸的城固铜器群，共计出土青铜器400多件，大多出自窖藏，礼器有鼎、簋、方罍、尊、瓿、罐等二十多件，与殷墟出土的同类器物几乎完全相同；此外出土的双龙纹戈、虎纹钺以及人面具和牛头形兽面具，又表现出一定的地方色彩，因此也被推测是商代某方国的文化遗存[(3)]。位于湖南宁乡的宁乡铜器群，也是商代青铜器出土比较集中的一处，著名的四羊方尊、人面方鼎都传发现于此地，这里还有一处窖穴出土了五件大铜铙。特别是1962年和1970年这里相继发现了铜鼎和两个铜卣，器形和商代同类器完全相同，器内也有商代常见的族徽铭记，一卣内贮放各式玉珠、玉管一千多件，另一卣内藏有各种玉饰三百多件[(4)]。这些青铜及玉制品有可能是商代贵族从北方带来而埋入地下，也可能就是商代南方某方国的文化遗存，两者都可反映商代青铜文化的传播所及。至于1986年四川广汉三星堆发掘的与商代晚期相当的遗址，青铜器多达439件，应该也是商代青铜器发达的一个体现。

从出土情况来看，青铜礼器在当时是被视为最珍贵的器物来占有和使用的，尽管种类不胜枚举，但用于祭祀、宴享的礼器和用于权力象征的兵器占了绝大的比重；这些器物同时也是身份、地位和财富的象征。如位于湖北黄陂县的盘龙城商代遗址，十多座墓葬明显分为三类，李家嘴一带的大贵族墓随葬的青铜礼器和兵器多达几十件，楼子湾一带的普通贵族墓只随葬一种或几种青铜礼器，杨家湾一带的平民墓则没有青铜器，个别的只有一件铜爵之类的小型礼器[(5)]，由此不难见出青铜器所属的地位分别。因此，正像玉器之于父系氏族时代的文化内涵，青铜器对于殷商人来讲，与其说它们是实用器物，毋宁说更是社会心理和精神生活的一种体现。也就是说，他们更是把这些青铜器当作贵重之器和艺术品来享有的。于是，时人把最高的工艺、最大的热情，都倾注在这些器物的制造中，从而创造出了就当时来说最富审美价值的精品和珍品。

厚重、富丽、神秘的美

正是在对这些青铜礼器精心的铸造中，殷人融进了他们特定的审美趣尚和追求。

首先便是追求器物的体大和厚重，高几十至上百厘米、重几十甚至上百公斤的重器屡见不鲜。诸如高100厘米、重86.4公斤和高87厘米、重64.25公斤的两件杜岭方鼎，妇好墓出土的通高80.1厘米、重128公斤的司母辛大方鼎，通盖高60厘米、重71公斤的妇好偶方彝，以及由一长

方形架和三件大甗组成的长103.7厘米、通高71厘米、总重138公斤的妇好三联甗（013），湖南宁乡高58.3厘米、重34.5公斤的四羊方尊及高70厘米、重70公斤的兽面象纹大铜铙，四川广汉三星堆高达290厘米的大型铜铸人像，特别是殷墟著名的通高133厘米、长112厘米、宽79厘米、重875公斤的司（后）母戊鼎（彩图21），都可谓是“前无古人、后无来者”的。



013　妇好三联甗（河南安阳殷墟妇好墓出土）

殷商人在青铜器制造中所付出的艺术劳动，更体现在器表的精雕细刻上。此时的青铜器物，但凡礼器（包括酒器、食器、容器、炊器、水器等等）、乐器、用做仪仗的兵器等，几乎无不铸有繁富的纹饰，且常常是不留空隙、各种形象混合地布满器表的全身。比如宁乡四羊方尊（彩图22）。[6]再比如妇好偶方彝，两条长边中部都有凸出的兽头，兽头两侧都饰以鸟纹，耳部又有突起的象头，象头两侧也各饰一鸟，腹部装饰的是大饕餮纹，圈足短边则饰有对称的夔纹；而形似四阿式屋顶的盖面，也饰满鸟纹和夔纹，两长边还各有一突起的鸮面[7]。还有宁乡兽面象纹大铜铙，周身是以饕餮纹为主，组成饕餮状的弧形粗线条上又布满云雷纹，左右两边和下边饰有六虎六鱼，上部鼓起的部分铸出一牛鼻突出的兽面，两边各有一夔纹，特别是它的两侧，又分别雕出一个卷曲着鼻子的立象[8]。这种繁密、混合、极尽雕饰之工的结果，把人们带进了一个十分怪异神奇、眼花缭乱的世界，确乎给人以不同寻常的感觉。

此外，这时还出现了将实用与立体雕塑融为一体的工艺作品，也体现出同样的艺术追求。其中最著名的如妇好墓出土的妇好鸮尊（彩图23）。[9]它如1975年出土于湖南醴陵狮形山的象尊（彩图24），整尊象躯体肥大，四肢粗壮，全身饰以饕餮、虎、夔和凤鸟等图像[10]。这些处理也都使形象较少温和之气，多露威猛之态，并给原本可以逼真如实的造型赋予了奇异的想象色彩。至于湖南湘潭出土的猪尊和湖南衡阳市郊

出土的牛尊（014），同样是完全摹拟动物造型，而其突出的圆目、不无夸大的粗壮肥硕的身躯、顶盖上分别作为抓手的立鸟和立虎以及器物全身所饰的夔纹、云雷纹等繁富的图案，也同样体现了殷人青铜艺术富丽、威肃、神秘的美学追求。

的确，无论其形器的厚重庞大，其遍布全身的各种变形纹饰，还是其颇为冷峻的动物造型，都更多给人以威严神秘的感觉。这里无疑还是一个被各种神话动物占据着的图像天地，不但各种器物周身布满由龙、凤、夔、虎、羊、牛、鸟等等变形而来的纹饰，口端、顶盖、流鋬、边沿也多同时装饰上塑雕的动物造型；而在具体形象的处理上，动物凌厉的角和爪、卷曲的翅和尾、圆瞪的目、尖锐的牙等等又常常有意加以突出的表现。



014　牛尊（湖南衡阳出土）

不过，这种给人以威慑、压迫、敬畏之感的效果，还是在其中最突出的也是殷商艺术所独具的形象—饕餮身上，有着更集中也更典型的体现。

饕餮食人之谜

从上述诸多青铜器物不难发现，尽管殷人多喜以各种动物纹样充斥器表，且变化多端，但大多少不了一种图案，这就是饕餮纹。而且，只要有饕餮纹，该纹肯定是要作为主体纹饰，被铸刻在器表的中心装饰面上的。所谓“饕餮”，就装饰纹样而言，不过是经过幻化变形处理的兽面形象的总称，具体又有多种形式。有的分别以虎、羊、牛等几种动物为原型，主要截取其首足部分，经过夸大尖角、巨目、獠牙、利爪而成，更

多的则是以棱鼻为中心，两个侧身的夔形对接，正好拼成一个正面的饕餮，同样形成尖角翻卷、双目圆瞪、龇牙咧嘴、利爪大张的状态。



015　大司（后）母戊鼎耳（虎噬人头浮雕，河南安阳殷墟出土）

其实，这已经是图案化的形象，真正具象化的饕餮，也是饕餮之得名的形象，则是一种更令人恐怖的造型设计，即口中含着人头的凶兽。饕餮纹的名称就是宋代学者据《吕氏春秋·先识览》所说“周鼎著饕餮，有首无身，食人未咽”一语而定名的。这里《吕氏春秋》所谓“周鼎”应该是对周初人所据有的商鼎的误称，因为迄今为止“食人未咽”的饕餮铜器还只多见于殷人的出土，而且正是在殷人的青铜艺术中，这种形象不但多见，且总作为神物铭刻在尊贵庄重的礼器上。著名的大司（后）母戊鼎耳（015），即分别铸有两个首部相向的兽形，巨口大张，中间夹着一个人头；妇好墓出土的青铜大钺，钺面上也铸有两个相向蹲立的猛兽，张开大口，当中也夹着一个人头，与司（后）母戊鼎把手上的造型十分相像；1955年安徽阜南出土的龙虎尊（彩图25），肩部饰以三条蜿蜒的龙，龙头突出肩外，腹部（彩图26）饰有三组浮雕虎噬人纹饰，虎一首双身对卧，头部突起成为圆雕，口中含有一人头，人头下的身躯做双手曲张的蹲立之状[11]。此类形象最著名的当属相传出土于湖南的两件饕餮食人卣（彩图27），或称“乳虎食人卣”（现分别藏于法国巴黎博物馆和日本京都泉屋博物馆）。[12]此外还有现藏美国华盛顿博物馆的一个三足觥和一把大铜刀，觥身就铸成饕餮之形，后面二足的根部各有一做交臂之状的人形，人的头上又刻有张口的饕餮面；刀背铸成蜿蜒的夔形，也是巨口大张，下面就有一侧身蹲立的人形，人的头部也整个含在夔的口中。

为什么狰狞的兽面占据了殷商青铜艺术的主体画面？为什么含着人头的饕餮会堂而皇之地出现于尊贵的殿堂？这些在今天看来极其不可思议的以狞厉为美的现象，不能不引起人们的追究和思考。对此，有学者从社会制度的层面，提出这是我国君主专制奴隶制下王权神权发展的特定阶段的产物，是我国奴隶制残酷本性的体现，饕餮“巨目、裂口、獠牙和锐爪”的狰狞，似凤非凤、似牛非牛、如虎非虎、兽面禽爪的怪异，乃是为适应突出王权和暴力需要进行综合加工的结果，目的在于引起神秘恐怖和敬畏的心情，从而进一步达到奴隶对奴隶主、下属对国君以及属国对殷族统治的屈从(13)。另有学者则从比较民俗学的角度，提出饕餮兽口的张开是象征着生与死、天与地两个世界的分界，兽口所含的人头则是可以陟降上下“作法通天”的巫师，“他与他所熟悉的动物在一起，动物张开大口，嘘气成风，帮助巫师上宾于天”(14)。

巫师作法通天的说法，触及到了殷商巫史文化的基本特征，从其他民族的民俗和艺术中，也的确能够找到根据，但具体到这些殷商青铜器，却有一些问题尚不能解决。首先饕餮含人头的器物并不都是巫师用来祭祀或作法的礼器，上面提到的妇好钺、夔食人刀就都属于兵器，至于由饕餮形象演化出的各种饕餮纹，更是装饰在各种各样的器物上，很难全部与巫师的祭祀和做法相对应。其次，饕餮形象凶相毕露，已是不争的事实，而含在兽口中的人头，大多面露惊惧之色，饕餮食人卣中的人头一对恐惧的眼睛最能说明问题，夔食人刀上的人形也作痛苦之状，这恐怕都不是作法通天应该有的表情。比较而言，体现王权神权的说法，似乎更能在较为宽泛的意义上对青铜艺术中的狞厉之美做出解释，只是除了社会制度的分析，还更应联系特定的巫史文化氛围和宗教精神给以把握。

“率民以事神”的殷文化

就已经建立了初步发达的奴隶制国家，特别是创造了系统、成熟的语言文字来说，殷商人无疑已经进入了文明时代，但在精神文化的层面，殷人则仍在自然神和祖先神的压迫下跋涉，在野蛮和崇力的状态中徘徊。所谓“殷人尊神，率民以事神”（《礼记·表记》），其实主要的并不是出于震慑奴隶的用心，应该说还仍是自上而下真诚信仰的结果。不然，他们就不会不惜几十头甚至上百头牲地用于祭祀，也不会花费莫大的精力和财力事事问卜，样样占卦。大量使用人殉和人牲，应该也是同样的“道理”。

殷人使用人殉的情形和数字是惊人的。位于河南安阳小屯殷墟宫殿遗址隔河相望的侯家庄商王陵区，在13座大墓中，就默默躺着一具具殉人的尸体，墓的周围，还遍布着一个个陪葬的墓穴。如1001号墓，墓中殉人就超过164人。与墓主同穴者约96人以上，其中有持戈的壮年男子，各伴随一犬，可能是作为墓主人的武装侍卫而被殉葬；有的殉人自己也有棺木，并随葬绿松石等装饰品，个别的随葬铜戈，可能是墓主人生前最亲近的侍从；有的无棺木，而同木器、抬架混在一起，可能是搬运礼器和管理仪仗的人。与墓主异穴者，皆在大墓东侧，已发现22坑，其中最大的墓坑棺椁具备，随葬有青铜礼器，并有殉葬人(15)，这些人可能是墓主生前田猎游历的随从，也可能是领班之类的人物。不难看出，这种殉葬的规模，几乎是把死者生前全部的生活、所有与之相关的人物都搬到了地下，其中除了可用来役使的奴隶，还有颇有身份的执礼大臣，如果不是出于对墓主死后变神的敬畏和对其死后抵达天界地府生活的想象，是绝不可能不分等级不分大小地将如此之多的臣民都送入地下的。

商代每逢祭祀，除了大量杀牲之外，也多杀人以祭，称人牲，而且有迹象表明，时人盛行人头祭。郑州商城夯土台基区的壕沟中，发现大量人头骨，已被认为是进行某种祭祀活动时被杀的人牲。殷墟王陵区的13座大墓之间和附近，发现1　400多个祭祀坑。其中如西北冈祭祀坑，被推测是殷人祭祖遗迹，这里绝大多数坑中都堆积着被杀的人牲，有全躯的，有身首分离的，也有无头躯体，另有一种方形坑，则是专埋人头骨的。此外，武官村大墓除墓内殉有全躯的尸身外，椁室上部填土中又分三层埋有人头34个，也应该是为墓主举行葬礼或施行祭祀时用的人牲(16)。其实，甲骨卜辞就有大量杀人祭祀的记载，其中有一次多达300人甚至上千人者，这血淋淋的事实，实在让人触目惊心。

这就是殷人“率民以事神”的具体写照，同时，这也是殷人征服之力的一种反映。据对西北冈祭祀坑无头骨架的鉴定，这些用做人牲的身首异处者均为男性，年龄多在15至20岁之间，少数在30至35岁之间，人种大多是蒙古人种的东亚、北亚和南亚类型，与商墓中死者人种成分有别，可知几乎都是商王朝与四邻交战时捕获的战俘(17)。由此不难推想，祭祀坑中的累累白骨，甲骨文中动辄上百的人牲数字，无异于是一场场杀伐征战的记录，殷人正是靠着天神和祖神的神秘威严，同时靠着联盟的力量和斧钺的凶猛，扩疆辟土、维系天下的。

这便使如此残酷、野蛮的杀人以祭，成为一种庄严、崇高、神圣的

信仰和仪式，而这所有对神灵的敬畏和尊崇，对异族征服的骄傲和自豪，对凶猛之力的夸耀和张扬，对拥有者权势的证明和显示，作为物化形态，就最集中地凝结或积淀在了时人最感珍贵的青铜铸造上和青铜纹饰中。

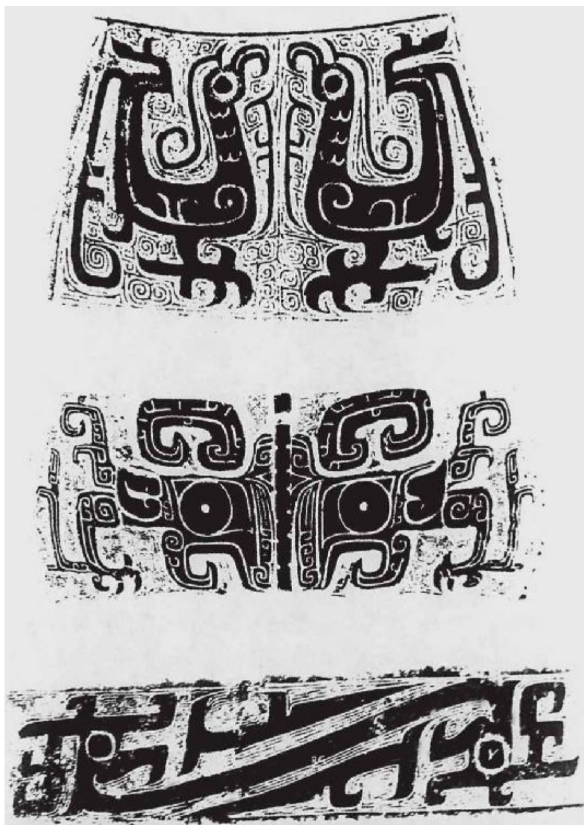
夔纹与殷人的祖帝一元神

青铜纹饰的核心形象饕餮，就是殷人“率民以事神”的神，是他们的天神、祖神综合各联盟成分而形成的神圣图徽。

如前所述，饕餮已经表现为多种形态，有似虎非虎的，似羊非羊的，似牛非牛的，还有一种则是两夔纹合并而成的。其实，集中考察青铜纹饰不难发现，凡有饕餮纹之处，配合的纹饰多有夔纹，这说明就初始设计来说，夔纹才是饕餮的原型。夔本身已是经过变形幻化的图腾之物，由于古代器物刻划的不同处理，对其形状的说法也各有不同，《山海经》称夔“状如牛，苍身而无角，一足”（《大荒东经》）；《说文》则称“夔，神魖也，如龙，一足”，“象有角手人面之形”；韦昭注《国语·鲁语》又称“夔一足，越人谓之山缫……人面猴身能言”。可贵的是，殷商人的甲骨文中，出现了大量“（夔）”字，而且是被称作“高祖夔”的，如《殷虚书契前编》卷六的“癸巳贞于高祖夔”，《殷契佚存》第645片的“于夔高祖[illegible]（祓）”等即是。据王国维《殷卜辞中所见殷先公先王考》及《续考》，此“夔”即殷始祖帝喾（“夔”“喾”音近义同），也就是其事迹屡见于《山海经》的殷人的至上神帝俊（帝喾、帝俊的事迹多有重合之处）(18)。帝俊也见于甲骨文，并称“高祖夋”，“俊”字写作“”，或作“”，与“夔”字如出一辙，神话学家已断为是一个鸟头人身或兽身的怪物(19)。联系到帝俊在神话传说中与鸟的同类关系（详下节），殷人“天命玄鸟，降而生商”（《诗经·商颂·玄鸟》）的图腾故事，隆重崇日的宗教习俗，以及“日中有乌”的普遍信仰，帝俊鸟头人身的说法应该更可确定。甲骨文由绘画演化而来的象形特点已如前述，那么夔（俊）纹最初的刻划，就应该是以鸟为首综合其他兽类而来的形象了。

综合上述材料，喾、俊、夔的关系或者可以作这种梳理，喾乃殷人的始祖，帝俊是他们的至上神，而在殷人那里，祖、帝又是一而二、二而一的一元神；夔则是这种祖帝一元的形象化身。据此，再仔细观察诸多器物上的夔纹（016），其头上的卷纹，身后翻卷的线条，锐利的三趾爪，原来都更是简化鸟的变形。现藏上海博物馆的亚[illegible]方罍，其器口

外端圈饰及腹部上方的夔纹，就仍较多留有由鸟变化而来的痕迹；该馆所藏另一商晚期的共父乙觥（017），则就铸成兽首鸟身的造型，身上有鸟翅分明的纹饰，圈足的夔纹也明显是由身上的鸟纹横向拉长处理的结果。



016　夔纹拓片（拓自上海博物馆商代铜器）



017　共父乙觥（现藏上海博物馆）

至于夔纹后来长角、似龙、似牛、似猴等等诸多的变形，特别是合成饕餮之后，饕餮又有虎首、牛首、羊首等等不同偏重的造型，除了造型刻划时艺术处理的需要，则要归因于殷商族在逐步壮大过程中与周围诸多部落融合、联盟的结果。《山海经》中凡提到帝俊的后裔，几乎均有“使四鸟，虎、豹、熊、罴”的记载，这里的禽、兽无疑都是图腾的标志，虎豹熊罴被归在鸟的大类之中，说明这些虎族、豹族、熊族、罴族已经成为以鸟为图腾的殷商大族的一部分。久而久之，饕餮便被凝聚成一个综合的奇形怪状的兽面，是时人所敬畏、所仰仗、所奉侍的天神、祖神合而为一的大神的化身，而其狰狞的面目，则是殷商文化崇尚征服之力的写照。

狞厉为美的解读

现在，再来解读“饕餮食人”这一奇特的艺术造型，或许就不再是不可思议的了。这不正是时人倾其所有、庄严郑重地敬奉神灵的一种象征么？饕餮口中的人头应该就是人头祭的直接反映。至于食人的饕餮有时特别偏重虎的模样，说起来虎兽本来在动物类中最为凶猛，另外或许还是因为虎族在联盟诸族中更彪悍，更被作为征伐敌国的主力军吧？

一句话，饕餮在殷人的眼里，是一种美，是殷商独特文化积淀出的一种包含着诸多信仰、心理、感觉成分的美，尽管这种美在今人看来不免狰狞可怖，时人却是以无比虔诚、赞美、夸耀的心情在精心铸造着它的。正如有学者所称的，这是一种“狞厉的美”，这种美的出现，乃是人类进入文明时代所必经的血与火的野蛮年代所积聚的巨大历史力量的象征符号[20]。那么，也只有把它放到殷商这特有的神秘而崇力的文化中，我们才能发现它之为美的根柢所在。

(1) 参见《中国大百科全书·考古学》第650页，中国大百科全书出版社，1986年版。

(2) 参见《殷墟妇好墓》第15页，文物出版社，1980年版。

(3) 参见《中国大百科全书·考古学》第69—70页，中国大百科全书出版社，1986年版。

(4) 参见《中国大百科全书·考古学》第353—354页，中国大百科全书出版社，1986年版。

(5) 参见《中国大百科全书·考古学》第361—362页，中国大百科全书出版社，1986年版。

(6) 参见《简明中国文物辞典》第73页，福建人民出版社，1991年版。

(7) 参见《殷墟妇好墓》第50页，文物出版社，1980年版。

(8) 参见《简明中国文物辞典》第78页，福建人民出版社，1991年版。

(9) 参见《殷墟妇好墓》第58—59页，文物出版社，1980年版。

(10) 参见《简明中国文物辞典》第74—75页，福建人民出版社，1991年版。

(11) 参见《中华文明史》第二卷第569页，河北教育出版社，1989年版。

(12) 参见于民《春秋前审美观念的发展》第96页，中华书局，1984年版。

(13) 于民《春秋前审美观念的发展》第84—102页，中华书局，1984年版。

(14) 张光直《商周青铜器上的动物纹样》，载《中国青铜时代》第424—454页，生活·读书·新知三联书店，1999年版。

(15) 参见《中国大百科全书·考古学》第438页，中国大百科全书出版社，1986年版。

(16) 参见《中国大百科全书·考古学》第438—439页，中国大百科全书出版社，1986年版。

(17) 参见《中国大百科全书·考古学》第556—557页，中国大百科全书出版社，1986年版。

(18) 参见王国维《观堂集林》第411—413页，中华书局，1959年版。

(19) 参见袁珂《山海经校注》第344页，上海古籍出版社，1980年版。

(20) 李泽厚《美的历程》第37页，文物出版社，1981年版。

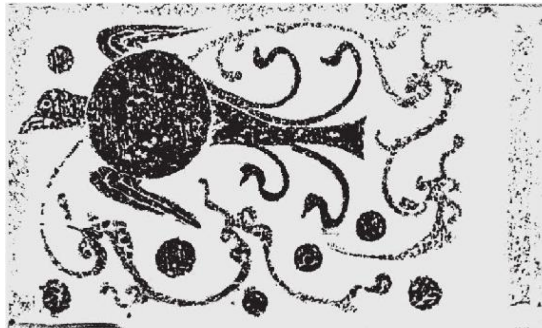
4　鸟、太阳和帝俊：殷人的至上神传说

正像母系时代崇拜图腾和母亲，父系时代讴歌男性和英雄，到了方国联盟、天下一统的殷商时代，其宗教文化也出现了祖帝一元、主神至上的精神信仰，进而在审美的领域，弘扬了一种弥盖天地、无所不能的崇伟神力。如果说青铜饕餮是以物化的形态，显示出这一崇尚至上神的文化，那么，时人关于帝俊的神话和传说，则是用语言形式，表述出他们对统领万物的至上神的盛赞。只是要理清殷人与帝俊的血脉关系，还得从鸟和太阳谈起。

“日中有乌”

1972年湖南长沙马王堆1号西汉墓出土了一件长达205厘米的大型张挂帛画，画面分出了天际、地上、地下三个层次，有日、月、嫦娥、飞龙、仙禽、神兽、力士、大蛇、巨龟、大鱼等各色形象以及引魂升天的画面，可谓集神话、宗教之大成（详见本书《秦汉魏晋南北朝卷》）。其中有一个至为清晰醒目的画面，就是在帛画上方东部绘出的圆圆的红日中，有一只尖喙长尾的三足乌立在那里，时人“日中有乌”的说法在这里被展示得淋漓尽致。

的确，“日中有乌”或“金乌载日”的日鸟神话在汉代绘画雕刻中已是屡见不鲜的母题，河南南阳画像石中，就有大量表现，其中如唐河县出土的白虎、三足乌画像石，表示太阳的圆轮中就刻着一只三足乌，与帛画中的太阳鸟图如出一辙；还有南阳市出土的阳乌画像石、南阳县出土的阳乌星宿画像石、日月合璧画像石、金乌星宿画像石、日月同辉画像石等等，凡是刻划太阳，都有鸟首、鸟羽、鸟尾把日夹在腹中，展示金乌载日（018）或者“日就是鸟”的母题[(1)]。



018　金乌载日画像石（东汉·河南南阳出土）

其实，汉代的这些绘画和雕刻，表现的本是一个古老的母题，先秦时代，就已经广有“日中有乌”或“太阳鸟”的说法。其中最明白的要属《山海经·大荒东经》，直称“汤谷上有扶木，一日方至，一日方出，皆载于乌”。神话传说中有后羿射日的故事，《楚辞·天问》在涉及这一神话时发问道：“羿焉彃日？乌焉解羽？”意思是羿究竟是在哪里射中了太阳，太阳中的金乌中箭身亡，它们的羽毛又散落到了哪里？“日中有乌”的观念在这个发问中也表现得至为明显。

这些绘画、传说中的金乌，当然就是鸟，“日中有乌”就是“日中有鸟”。鸟在此，无疑已是日的化身，或者说，鸟就是日，日就是鸟，它们已经合二为一了。

帝俊是鸟与殷人崇日

《山海经》中就有这么一只鸟，这只鸟不是别人，正是殷人奉为高祖的至上神—帝俊。据《山海经》称，在东方的荒野，有一些五彩之鸟，相向起舞，只有帝俊时常降临与它们相亲相善，所谓“有五彩之鸟，相乡弃沙（婆娑），惟帝俊下友”（《大荒东经》），这似乎只有解释为帝俊就是它们的同类，或者说就是鸟的化身，才更近情理。而在另一处称作“汤谷”的地方，有一位称作帝江（019）的大神，“其状如黄囊，赤如丹火，六足四翼，浑敦无面目”（《西山经》），分明是一个展开翅膀的太阳鸟，《初学记》《文选》古注引此经文就称是“有神鸟”。而这个火红的太阳鸟恰恰是帝俊所生（帝江的“江”读作“鸿”，即帝鸿；《大荒东经》称“帝俊生帝鸿”），那么作为太阳鸟之父的帝俊，无疑应是更大的太阳鸟。其实，帝俊生的太阳还不止一个，对此，《大荒南经》言之凿凿：



019　六足四翼帝江图（明刊本《山海经图》摹本）

> 东南海之外，甘水之间，有羲和之国。有女子名曰羲和，方浴日于甘渊。羲和者，帝俊之妻，生十日。

如前所述，帝俊在殷人的甲骨文中被称作高祖俊，“俊”写作“”，正是一个鸟头人身或兽身的形象。《淮南子·精神训》称“日中有踆乌”，古注“踆”为“蹲”，而汉画像中太阳鸟并无蹲状，现在看来，此“踆”该是非“俊”莫属了。这样，帝俊作为一只太阳鸟，一位太阳鸟之父—最大的太阳鸟，更可无疑矣。

殷人是一个认鸟为皇天祖神的民族，在他们的后裔唱的祭祖之歌中，分明唱道：“天命玄鸟，降而生商”（《诗经·商颂·玄鸟》）。而在这一信仰的后面，还有着一段美丽的传说，这就是他们的女祖简狄吞燕卵而生始祖契的故事。据说当时有娀氏简狄住在九重高的瑶台之上，一天她与其妹到河边沐浴，偏巧有一只燕子从天边飞来，动听的歌声使她们心动，便争着捕捉那只燕子，最后终于把燕子扣在玉筐里。后来打开玉筐一瞧，燕子北飞而去，筐中留下一卵，简狄顺手把它吞了下去，谁知从此有了身孕，满月生子，这个感燕卵所生之子，就是殷人的始祖契。《楚辞·天问》所谓“简狄在台，喾何宜？玄鸟致贻，女何喜（嘉）？”就是针对这一佳说的发问；《吕氏春秋·音初篇》及《史记·殷本纪》，对此也作了较为详尽的记述。

简狄吞燕卵而生商的信仰和故事，最典型地显示了殷商先人以鸟为图腾的文化特征。甲骨文中多提到一种舞蹈称“翌舞”，有时又称“翌祭”，从字形可知是一种手执鸟羽或戴鸟饰而跳的祭祖舞，也可见他们对鸟祖的认同。值得注意的是，《天问》的发问涉及帝喾，而古籍中也多有简狄为帝喾之妃的传说记载。其实，这里的帝喾完全可以理解为就是帝俊。上一节已经提到，帝俊的“俊”，与高祖夒的“夒”字形极近，“夒”与“喾”则读音极近。因此学术前辈已经考订三者实为一体，都

是殷商的高祖神[2]。如果再联系帝俊与帝喾事迹的诸多重合之处，比如《史记·五帝本纪索隐》称“帝喾名夋”，《帝王世纪》也称“帝喾生而神异，自言其名曰俊”；《左传·文公十八年》言“高辛氏（即帝喾）有才子八人”，《山海经》中则提到“帝俊有子八人”，其中前者八才子中的“仲熊”“季狸”，实际上正是后者八子中的“中容”“季釐”；帝喾有妃曰常仪，帝俊有妻曰常羲，仪、羲只是一音之转等等[3]，这一结论更可无疑。只不过还有些不同的是，帝俊更多保留着神话的性质，帝喾则更多含有历史化之后帝王的身份。而从“玄鸟生商”的说法来看，这个给殷人带来生命的，自身应该就是神鸟，当然更是非帝俊莫属了。

殷人还是一个隆重崇日的民族。透过他们甲骨文的记载，就会发现他们几乎每日早、晚都有迎日出、送日入的礼拜仪式，而且是要商王亲自主持、杀牲以奉、虔诚不怠的：

乙巳卜，王宾日。（《佚》872）

庚子卜贞，王宾日亡犬。（《金璋》44）

出、入日，岁三牛。（《粹》17）

辛未卜，又于出日。（《粹》597）

我们已经知道，在时人的观念中，那晨出夕没的太阳，都是由金乌载着飞行的，或者说，他们本身就是一些大鸟，才会展翅翱翔着从天的东边移到天的西边，而且殷人已经认这大鸟作了他们的皇天祖神，那么这种对太阳的虔诚礼拜，与其说是自然崇拜，毋宁说更是对祖神的崇拜，是对帝俊的衷心礼赞吧。我们已知殷商王都是以十天干为自己命名的，祖甲、帝乙、武丁等等，不一而足，联系到这十个天干恰恰是帝俊所生十日的名称，则殷商王显然是把自己视为一个个小太阳，是帝俊之子了。

至此不难想象，应该就是殷人创造了他们的祖神帝俊，实际上也就是那个由夔纹组合而成的饕餮。殷人用极富“狞厉”之美的饕餮形象显示其至上神的神秘威力，又创造出帝俊的神话，夸耀其至上神的全能和至尊。那么，在神话中，帝俊都有哪些能耐呢？

生日生月的全能神

帝俊的事迹全部载于《山海经》一书，而且在《山海经》中提到的包括

黄帝、炎帝在内的众大神中，帝俊是唯一一位在地位上几乎可以与希腊神话中的主神宙斯相媲美的全能神。

我们都知道，宙斯在希腊神话中乃是君临宇宙万物的最高主宰，众神之父，太阳神阿波罗、月亮神阿尔忒弥斯都是由他所生；他还与第一个妻子智慧女神墨提斯生了智慧、权力与才艺女神雅典娜；与第二个妻子忒弥斯生了三时光女神和三命运女神；与主妻赫拉生了战神阿瑞斯、工匠神赫菲斯托斯和青春女神赫伯。此外，他又与迈娅生了商贾庇护神赫尔墨斯、与德墨忒尔生了谷物女神佩尔塞福涅、与欧律诺墨生了美慧女神，与谟涅摩叙生了科学艺术女神缪斯。而且，他还与凡间女子塞墨勒生了酒神狄奥尼索斯，与阿尔克墨涅生了大力神赫拉克勒斯，与勒达生了美女海伦……万神归一的需要赋予他全能的生殖之力，各种神祇无不与他唇齿相依，血脉相连。

帝俊同样是一位多产的大神。他没有宙斯那么多风流韵事，却一点也不比宙斯少生孩子。作为最大的太阳鸟，他与处于东南海之外、甘水之间的妻子羲和一连生下了十个子太阳，已如前述，大地的光明与温暖，正是靠着这十个太阳鸟“一日方至，一日方出”的轮流“值日”，才得以实现的。而作为母亲的羲和，每天都在甘渊（也就是咸池）为自己的儿子们洗尘（浴日），这才保证了这些太阳们的金光灿烂。其实，除了这个羲和太阳之国，在西北荒之外，还有一个银色的月亮之国，那国中也有一位勤劳的母亲，在做着同样一件事情，就是为她的月亮儿子们沐浴洗尘，因为到了晚上，就要由洁白晶莹的他们飞上高空照临大地了。这位母亲就是帝俊的另一位妻子常羲，他们一共生了十二个月亮。此说见于《山海经·大荒西经》：

> 有女子方浴月。帝俊妻常羲，生月十有二，此始浴之。

帝俊的生殖当然还远不止这些。据说他还与又一个妻子娥皇生出一个三身之国，所谓“大荒之中，有不庭之山，荣水穷焉。有人三身，帝俊妻娥皇，生此三身之国，姚姓，黍食，使四鸟”（《山海经·大荒南经》）。“三身”的称谓颇为费解，而就《山海经》另外一处记载看，“三身”之称似乎与它后代的衍生有些关系：

> 帝俊生三身，三身生义均，义均是始为巧倕。是始作下民百巧。后稷是播百谷。稷之孙曰叔均，始作牛耕。大比赤阴，是始为国。禹鲧是始布土，均定九州。（《海内经》）

很显然，帝俊所生的“三身”其后正好衍生出三个分支。

其一是义均。义均即巧倕，在其他典籍中又称作“有倕”“倕”“垂”等，其特点正在于“巧”，在于各种工艺器具的发明。《吕氏春秋·古乐篇》言“帝喾（正又可印证帝俊、帝喾一神说）命有倕作为鼙、鼓、钟、磬、竽、管、埙、篪、鞀、椎钟”；《世本》言“垂作规矩准绳，垂作铫，垂作耒耜，垂作耨”；《墨子·非儒》言“巧倕作舟”；《荀子·解蔽》言“倕作弓”……这些物质文明发展中的一切创制都归于义均的名下，难怪有“百巧”之称。

其二是后稷。引文中“大比赤阴”或可理解为地名，或可理解为叔均所娶的赤国妻氏（见《大荒西经》），统属于后稷一系。后稷是农神，亦是周人的始祖，《山海经·大荒西经》就提到“有西周之国，姬姓，食谷。有人方耕，名曰叔均”，并言“帝俊生后稷，稷降以百谷”。这里又提到后稷之孙叔均最先发明了把牛用于耕作，其贡献也在农业。看来这一支的特点也很明显，那就是集中在农耕的发明与发展。后来周人取代殷商入主中原，遂极度淡化帝俊，以至在正统的典籍中，竟找不到帝俊的名字了，而在这里我们发现，农神原来也是被说成帝俊所出的。

其三是鲧、禹。鲧禹父子本是极负盛名的治理洪水的英雄，当洪水到来之际，鲧曾“窃帝之息壤以堙洪水”，不幸被杀羽郊；大禹子承父业，终于得到帝的神土“以定九州”（《山海经·海内经》），也是功业辉煌之辈。只是鲧禹有时也被说成是黄帝所出，所谓“黄帝生骆明，骆明生白马，白马是为鲧”（《山海经·海内经》），大禹还是夏人的祖先神。然而在殷人的帝俊神话中，他们分明也被纳入了帝俊子孙的行列。

这应该便是帝俊生“三身”这一神话隐喻的具体所指了。而由“三身”所衍出的这三个系列，包含着工巧、农业和治水，也就是当时社会生产所能有的一切方面。那么，帝俊除了驾驭着宇宙日月的运行，对人间社会事务的统摄性，不也是十分明显的吗？

而且，帝俊还是文艺之父：

> 帝俊生晏龙，晏龙是为琴瑟。
>
> 帝俊有子八人，是始为歌舞。
>
> —《山海经·海内经》

其中，帝俊这八个创造了歌舞的儿子没有提到名姓，前辈学者只是

据帝喾的八才子之名考证出帝俊所生的中容、季釐，即在此八子之列，惜具体事迹不详。但从《山海经》凡提及太阳鸟时，均言它们“是识歌舞”“自歌自舞”，如《西山经》言帝江（鸿）“其状如黄囊，赤如丹火，六足四翼，浑敦无面目，是识歌舞”，《南山经》称“丹穴之山……有鸟焉，其状如鸡……自歌自舞”，《大荒东经》提到“惟帝俊下友”的五彩之鸟“相向弃沙（婆娑）”，帝俊确与歌舞的隆盛有不解之缘。至于晏龙，《山海经》还有一处提到他，所谓“晏龙生司幽，司幽生思士，不妻；思女，不夫”（《大荒东经》），郭璞注谓“言其人直思感而气通，无配合而生子”(4)。看来晏龙生出的这个司幽国是被分成了思士与思女两个部分，思士们不娶妻，思女们不嫁夫，仅凭他们彼此思念便“心有灵犀一点通”，相互感应生孩子。其实，这让我们看到了远古时代两性禁忌风俗的某些迹象，而且，哪有仅凭思念就能生孩子的道理，有日常的禁忌，就有某一特定时日的解禁，就有解禁时两性的开放和狂欢。那么，晏龙所创制的琴瑟，以及琴瑟演奏所伴的歌与舞，或许正在思士思女们中间起到了穿针引线的作用？这样说来，人间大地的一片琴瑟歌舞之声，究其根源，也是帝俊带来的了。

此外，还应提及的是，当年那个为解救大地苦难、身背弓箭、走遍天下无敌手的英雄神羿，在此也被说成是帝俊赐予其弓和箭，派往下界除暴安良的：

帝俊赐羿彤弓素矰，以扶下国，羿是始去恤下地之百艰。（《海内经》）

这样看来，羿就也是帝俊之所出了。说起来，羿本是原始先民初步掌握了劳动工具时对自身力量认识和崇拜的产物，也是父系时代对男性英雄力量讴歌的结晶，应该曾经是某一氏族的英雄大神。现在，这位善射的英雄大神羿也成了帝俊的臣属，帝俊的地位更是可想而知的了。

还有，“帝俊生禺号，禺号生淫梁，淫梁生番禺，是始为舟；番禺生奚仲，奚仲生吉光，吉光是始以木为车……”（《海内经》）；“帝俊生中容……”，“帝俊生黑齿……”（《大荒东经》）；“帝俊生季釐……”（《大荒南经》）。帝俊的生殖力好像是无限的。

太阳、月亮，耒耜、木车、弓矢、琴瑟，器物制作、农耕种植、歌乐舞蹈……这一连串自然、物质、精神的现象；羲和、常羲、娥皇、巧垂、禺号、后稷、鲧、禹、晏龙、神羿……这一连串大神的名姓，都列在了帝俊的名下。不难看出，与宙斯一样，帝俊不但是自然万物的主宰

和创造者，还是各种初期文明的肇始者之父，又是各路大神的统领，应该已经具备至上神的资格了。

这就是殷人称为高祖俊的帝俊。这位帝俊显然在仍被视为殷人太阳鸟图腾的同时，又升格为至高无上的天帝、太阳之父、诸神之主。由此可知，随着殷人在中原大地一统地位的确立，他们的宗教也由史前的诸神分立，发展为祖帝一元的观念信仰，出现了君临诸神的至上神—上帝。正像殷人是靠着方国联盟的力量，经过对各方的兼并征伐才获取了唯我独尊的主导地位，这个主神上帝，也是在经过重新贯连了诸神与主神的血脉关系、综合兼有了各路英雄的伟业后诞生的。而《山海经》所记下的这些关于帝俊的事迹，正是殷人对自己这位祖神兼至上神极尽夸美、礼赞的颂歌。

(1) 参见《南阳两汉画像石》，文物出版社，1990年版。

(2) 详见王国维《卜辞所见殷先公先王考》，《观堂集林》第411—413页，中华书局，1959年版。

(3) 参见郭沫若《先秦天道观之进展》，《郭沫若全集·历史编》1，第326页，人民出版社，1982年版。

(4) 见袁珂《山海经校注》第346页，上海古籍出版社，1980年版。

5　“羊人为美”和“巫者舞也”：巫风弥漫的殷商乐舞

仍处身于神秘文化氛围中的殷人，其审美趣尚之所在，更直接的表现还是在他们颇有些狂热的歌乐舞蹈中，集中体现审美观念的“美”字的创造即与此有关，而这个“美”字，就当时而言，正与通神的巫事有着水乳交融的关系。

“羊大则美”与“羊人为美”

在殷商人的甲骨文中，第一次出现了“美”字。古代人关于美的观念，终于以文字符号的形式明明白白地“说”了出来。而这个“美”字，却是“羊”和“大”的组合。于是，文字学家们便在这“大羊”上作起了文章。许慎《说文解字》释“美”即是“美，甘也。从羊，从大”；更有人进而称“羊大则美”（《说文》引徐铉说）。这样，美的意思就是甘美的味觉了。

以“美”称味道可口，在先秦人那里确已有之，《孟子·尽心下》就有“脍炙与羊枣孰美”之问。不过，在更早的先秦典籍中，“美”却更多的是指人的形貌之好，《诗经》中屡屡提到“西方美人”“彼美人兮”（《邶风·简兮》）、“说怿女美”“美人之贻”（《邶风·静女》）、“美目盼兮”（《卫风·硕人》）等等，其中的“美”字竟全部是指人的容貌之美。进而，美也用来称优美、精美、完美等状貌美好的事物，《论语》中孔子称《韶》“尽美矣，又尽善也”（《八佾》），美、善分称，美似乎就更偏于指《韶》这一乐舞声形的美好；《国语·周语下》中单穆公称“夫乐不过以听耳，而美不过以观目”，更单纯强调“美”的视觉感受。这些显然都与“羊大则美”的“味觉说”相去较远。

其实，“大”在甲骨文中写作“”，是一个正面的舒展开双臂的“人”。那么，“美”字的“”“”组合，就更像是人的头上顶着类似兽角的饰物在翩翩起舞（）。近年就有人提出了“羊大为美”在甲骨文中的初始含义乃是“羊人为美”的观点[1]。说起来，身披兽皮、头戴兽角、拖着兽尾手舞足蹈，这在原始舞蹈中本是最早也最为普遍的表演形式，它们或为狩猎舞，或为图腾舞，都与氏族的生产和繁衍息息相关。上孙家出土的舞蹈纹彩陶盆，舞蹈者身后拖的短尾，就显示出是在举行扮演图腾的“化

装”舞会，沧源崖画上插着长长羽毛的羽人，实际上也很可能是在表演太阳或鸟崇拜的舞蹈[2]。而这种载歌载舞，无疑是时人最为激动人心的审美活动，那跳得最好的舞者，也就是时人心目中最美的形象。所以，从原型意义上讲，“羊人为美”可能更符合审美发生的实际。

不过到了创造“美”字的殷商时代，“羊人为美”中的舞蹈之“人（）”，应该有了更特定的形象，这个形象就是巫。

巫与巫舞

“巫”是在人类发生社会分工之后而被保留了神性的特殊人物，是在人们的想象中能上天下地交通人神的媒介，到了殷商时代，作为专门从事祷告祭祀驱鬼占筮等精神活动的神职人员，也是当时出现的第一批专职“舞蹈家”。说起来，“巫”字本身，就与舞蹈有着不解之缘，“巫”“舞”声同，字形、字义亦极相近。“巫”在甲骨文中写作“”，《说文》称，“巫者，祝也，女能事无形，以舞降神者也。像人两袖舞形”，其说极是；这个“巫”字，与写为“”、像人执尾或执羽而舞的“舞”字，正可相互生发，把以化装、扮相为其特征的巫舞活动演示、说明得淋漓尽致。

这样看来，能通过舞蹈祭祀等活动与神交通、给人指点迷津也给人带来幸福的神巫，便是时人心目中美的化身。四川广汉三星堆出土的连座高262厘米的大型青铜人像（020），已被认定为巫觋的雕像，其高大的身躯、庄严神圣的表情，裙衫上所刻着的精细花纹，两臂抬起、手中握物的造型，双足戴镯的装饰，还有连座上部四角的兽面纹饰，似都可为这一巫史文化中独特的神巫崇拜现象作一脚注。那么，“美”字“羊”下面的“人”，之所以写成正面的“大（）”，而不写作一般的侧身的“人（）”，或许就是特别强调了这些巫觋不同寻常的崇高身份。

其实，最能说明这种以巫为主角的审美活动的“注脚”，还是殷商时代的大量巫舞本身。赖甲骨文的记载，我们已经知道殷商时代舞蹈种类之多，表演之频，而这些舞蹈大多就都是与求雨、祭祀、驱鬼等巫术活动相关相连的。



020　青铜人像（四川广汉三星堆出土）

求雨，作为巫舞的重要内容，在《山海经》中就有反映，《大荒东经》称“旱而为应龙之状，乃得大雨”，这“为应龙之状”就完全是一种舞蹈表演；《海外东经》提到有位专以求雨为职的“雨师妾”，“其为人黑，两手各操一蛇，左耳有青蛇，右耳有赤蛇”，正是“为应龙之状”的形象描写。很显然，这乃是依据了模拟巫术的原理，因为应龙就是雨水之神或云雨之象。有意思的是，甲骨文中恰恰提到了一种“龙舞”，就是为求雨而跳的：

其作龙于凡田，又雨。（《甲骨文合编》10·2990）

这所谓“作龙”，如果理解为“为应龙之状”的简称，应该没有什么大碍。

其实，舞蹈求雨，在甲骨卜辞中所见极多，比如：

乎（呼）多老舞？勿乎（呼）多老舞？王占曰：其之雨。（《殷虚书契前编》7·35·2）

庚午卜：贞，乎（呼）[illegible]跳舞，雨。（《甲骨文合编》7·20971）

其中，“多老”“”是巫人的名字，前条记载说的是占卜问神是否叫多老出来跳求雨舞，王占卜的结果是他能带来雨水。后条记载说的是庚午这一天占卜求雨，跳了降雨的巫舞，结果是终于下雨了。

更值得注意的是，这种求雨舞在甲骨文中还出现了专用字“”，即“”，舞蹈求雨的意思被表现得至为明显；而这个“”字，其实也就是后来《周礼·春官》所谓“若国大旱，则帅巫而舞雩”的“雩”舞，只不过前者造字重在求雨舞的舞容，后者表现的则是舞蹈中大呼“雨啊”“雨啊”的声音（“亏”在此表声）罢了。

此外，甲骨卜辞中还提到一种“隶舞”，似乎也是专为求雨而上演的舞蹈：

庚寅卜，辛卯隶舞，雨？

庚寅卜，癸巳隶舞，雨？

庚寅卜，甲午隶舞，雨？

（《殷虚文字甲编》3069）

“隶”在铭文中写作“”，像人手执兽尾，看来其舞蹈也是离不开巫所惯用的道具的。

至于分别称作“奏舞”“庸舞”的两种求雨舞，如“今日奏舞，之从雨”（《殷虚书契前编》3.20.40）、“□雨庸無（舞）□”（殷契拾掇二集.5），从名称上即可判断，它们应该都是一边演奏乐器一边舞蹈的[3]。“庸”在甲骨文中的字形为“”，好似一种特制的大钟置于底座之上。这种特制大钟实即已见出土的大铙，就像前面提到的饕餮纹大铙。如此气派的乐器用于巫舞，可知这种舞蹈的郑重与庄严。

另外，商代还有一种舞蹈称“羽（翌）舞”或“羽（翌）祭”，一般认为是手执鸟羽跳的祭祀舞。甲骨文中有“翊”字，同“翌”，从字形上看，就像是一亭亭玉立的舞人身着鸟饰或手执羽毛，表演着长尾凤鸟翩翩展翅的舞姿，联系到上一节所提殷人的太阳鸟崇拜，《山海经》中帝鸿“是识歌舞”和凤鸟“自歌自舞”的记载，这种“翊舞”无疑就是殷人由图腾舞发展而来的祭高祖上帝的祭祀歌舞了。

头戴面具以舞蹈形式驱鬼逐疫，一般被称作“傩舞”，这种舞蹈在殷商时代也已出现。甲骨文中就可能有方相氏戴着魌头（面具）殴疫逐鬼之事，如：

癸巳卜，争贞：旬亡[illegible]（祸）？四月丙（申），允有来艰自西？[illegible]告曰……灾，[illegible]（魌）夹、方相！四邑。十三月。（《殷虚书契前编》7·37·1）

大意是，癸巳日占卜，争氏贞问这一旬里有没有灾祸，丙申日是不是有灾难自西方来，[illegible]氏告之有灾，需派戴魌头的夹氏率领方相氏去四邑殴逐。至于“十三月”，则是其年有闰所致(4)。《周礼》“方相氏”郑玄注称“冒（蒙）熊皮者，以惊驱疫疠之鬼，如今魌头也”；《说文》解“[illegible]”字云“今逐疫有[illegible]头”，即是。

其实，殷商已行“傩舞”表演，出土中也有证明。如商晚期城固铜器群就出土有人面具和兽面具，人面具以透雕留孔铸出人的脸型，圆瞪的两目和龇咧的巨齿却面带狰狞；兽面具似为牛型，也冷峻可畏。联系到上述卜辞有关“魌头”“方相”的记载，把这些铜面具理解为巫师上演驱鬼“傩舞”的道具，不是很合适吗？

《大濩》《桑林》和“万舞”

当然，上述舞蹈都是从甲骨残片的字里行间“挖掘”出来的，难免残缺不全，但已经足以让人强烈感受到巫舞之盛。而真正著名、流传久远的殷商乐舞还要算周代宫廷仍在上演的《大濩》和屡见先秦史料记载的《桑林》，颇耐寻味的是，它们同样与巫术活动有着千丝万缕的联系。

《大濩》相传为商汤之乐。据《吕氏春秋·古乐篇》称，汤为商族首领后，因夏桀暴虐无道，遂率六州部落起兵讨伐，结果大获成功，《大濩》就是汤建立商王朝后命大臣伊尹所作的。这样，这部乐舞似乎就主要与商汤伐桀灭夏的功绩有关了。

说起来《大濩》之名不仅见于先秦典籍，甲骨卜辞也有记载，单称“濩”，它的存在已是确定无疑。只是“濩”在甲骨文中写作“[illegible]”，极像一个人在大雨淋漓中的形象。我们知道，商汤还有一个流传极广的佳话，这就是“以身祷于桑林”。据《吕氏春秋》《尸子》《淮南子》等古籍称，汤伐桀得天下后，曾遇到连续五年滴雨不见的大旱，庄稼颗粒无收，万民陷入绝境。为祈雨，巫祝们一定表演了不知多少次舞“雩”，老天却就是不开眼。于是，商汤作为一族之首亲至桑林求上天赐雨，“剪其发，[illegible]其手”，并令人铺好柴堆，准备将自己作为牺牲献祭神灵。他不停地祷告着：如果是我一人的罪过，就不要连累万民；如果是万民有罪，

就都算在我一个人身上吧。可正当大火就要燃起之时，奇迹出现了，“四海之云凑，千里之雨至”，把商汤淋了个透湿，把大地浇了个透彻，殷人当年就获得了好收成。

由此看来，《大濩》确为殷人祭祀开国之祖商汤的大型乐舞，只不过其中更多的应是赞美了他不惜以身为祷、救万民于水火的伟大壮举。而商汤的“以身祷于桑林”，正是极其典型的一次巫术祈雨活动；那么这个大型乐舞，则是这次巫术活动的再演示。

或许“汤祷”的地点恰在桑林的缘故，殷商时代另一著名的乐舞《桑林》，究竟是与《大濩》同舞异名，还是不同的另一个乐舞，也就有了一定的疑问。一如《大濩》的知名，《桑林》也多见于先秦典籍，但其中所涉及的关于这一乐舞的表演，其格调却大相径庭。《左传·襄公十年》提到，殷商后裔宋平公曾在楚丘用《桑林》之舞款待晋悼公，可当舞师举着巨大的旌旗入场时，晋悼公竟被吓得退回到房子里面，待“去旌”之后，他才勉强观看表演，观后还得了一场大病。可见直至春秋，殷商后裔宋人所表演的传统乐舞《桑林》仍保留了古时巫舞狂热、阴森、恐怖的气氛。与此不同的是，宋人庄子也提到了“桑林之舞”，即他在《庄子·养生主》中渲染“庖丁解牛”的节奏之美，乃是“莫不中音，合于《桑林》之舞，乃中《经首》之会”。若依此说，《桑林》又该是极其和谐、优美、动人的乐舞了。

这只能说明，《桑林》之舞不止一个“版本”，作为地名，它可能是舞于桑林的舞蹈的总称；而不论恐怖之舞还是优美之舞，似乎又都与“汤祷”的内容不太合拍。也就是说，虽然“汤祷”之事发生在桑林，《桑林》之舞却并不见得就是《大濩》。

从商汤祈雨要亲临桑林来看，桑林显然是殷人专门用来祭祖祷神、施行巫术的宗教场所，这在殷商后裔宋人那里仍然如此。《墨子·明鬼》曾说，“燕之有祖，当齐之有社稷、宋之桑林、楚之云梦也，此男女之所属而观也”，指出这些地方还是巫术通神祭祀高禖之处。据民俗研究提供的材料来看，这种场所是少不了包括性爱舞在内的“以乐诸神”的“歌乐鼓舞”的。那么这“宋之桑林”，乃至以《桑林》为名的乐舞，其性质也就不难想象了。因此，唐孔颖达在《左传》记载宋平公舞《桑林》条下引古代传说称“殷家本有二乐”，即《桑林》并不等同于《大濩》，还是可信的。

最后，关于乐舞还有一个先秦典籍多有提及的舞种，称“万”或“万舞”，极可能也发端于殷商。甲骨卜辞中“万（萬）”写作“”“”，最直观

的感觉就是多人聚在一起手舞足蹈。“万舞”究竟是一种怎样的舞蹈，演出的内容和形式如何，就先秦所载已经难以得出统一的认识。从《诗经·简兮》的“公庭万舞”、《诗经·閟宫》的“万舞洋洋”、《诗经·那》的“万舞有奕”以及《墨子·非乐》的“万舞翼翼，章闻于天”等描述来看，这似乎是一种常在隆重场合表演且场面盛大壮观的舞蹈；《左传·庄公二十八年》记载楚文王战死后，其弟令尹子元“欲蛊文夫人”，便“为馆于其宫侧，而振万焉”，万舞在这里似乎又成了极其随意的舞蹈形式。令尹子元在文夫人宫旁跳万舞，无疑有欲以其魅力吸引对方的意图，《诗经·简兮》分明表现出抒情主人公对台上那“有力如虎，执辔如组”的“硕人”（舞师）的倾慕，“万舞”似乎是一种显示男性彪悍、矫健、富于阳刚之美的舞蹈，文夫人在指责子元滥用“万舞”时称“先君以是舞也，习戎备也”，即用来练兵习武，也可想它的舞容特点；《墨子·非乐》提到舞“万舞”的万人，为保持颜面的俊美红润而“不可食穅糟”，为了衣着的鲜艳夺目而“不可衣短褐”，又好像都是一些容貌娇美、衣着华丽的女乐了。这只能说明就像《桑林》的“版本”不一，“万舞”也不止一个“剧目”，它极可能是一类舞蹈的通称。不过，尽管其中每一出的具体表演形式有着这诸多的不同，有一点是可以看出的，“万舞”应是一种富于魅力的、感情激越的更偏于节奏、动作和姿态的舞美形式。其来源也许正是那些以宣泄情感为目的的原始集体舞；到了巫史文化阶段，这种舞蹈又多用来“媚神”“娱神”，与神交通；发展到后来则更多成了媚人的表演。

一如殷商乐舞的巫风之盛，见于甲骨卜辞的“万人”之舞，似乎也还多是指祭祀活动或祈神求雨，如：

□乎（呼）万無（舞）。（《殷虚文字甲编》1585）

王其乎戍[雨+無]（雩）盂，又（有）雨。叀万[雨+無]盂田，又雨。（《殷墟拾掇一集》385）

前一条卜辞表示必须叫万人出来跳舞，这种语气显示出事情当与祝祷有关；后一条更明确是说叫一个名盂的万人舞雩，会祈来喜雨，这个万人若在田里舞“万”，结果会再次下雨。认为舞“万”就能感动上苍，其魅力在时人的心目中是可想而知的。

“臭味未成，涤荡其声”

有舞就会有歌有乐，这在人类音乐活动的早期更是如此。《吕氏春秋·古

乐篇》提到的“葛天氏之乐”，就是“三人操牛尾，投足以歌八阙”。而据记载，殷商文化又是以“尚声”与周人的“尚臭”相区别的：

> 殷人尚声，臭味未成，涤荡其声。乐三阕，然后出迎牲。声音之号，所以诏告于天地之间也。（《礼记·郊特牲》）

这里的“声”，广义地说，可泛指音乐歌舞，具体地说，就应该特指配合舞蹈发出的能够“诏告于天地之间”的声音。《尚书·伊训》提到当时的巫风时称是“恒舞于宫”和“酣歌于室”，也说明巫风还应包括歌曲之盛。

惜年代久远，歌曲失收，殷商时代的诗歌作品所见极少。《吕氏春秋·音初》提到殷商古歌《燕燕》，并记载了关于这首歌产生的传说：

> 有娀氏有二佚女，为之九成之台，饮食必以鼓。帝令燕往视之，鸣若隘隘。二女爱而争搏之，覆以玉筐。少选，发而视之，燕遗二卵，北飞，遂不反。二女作歌，一终曰：“燕燕往飞。”实始作为北音。

殷人“天命玄鸟，降而生商”（《诗经·商颂·玄鸟》）的信仰前面已多有提及，这段叙述就是他们这一图腾感生故事的组成部分，二女中的简狄吞下燕卵，遂有身孕，生下的便是殷人的父祖契。《燕燕》由此而生，无疑是一首图腾之歌。那么，当殷人举行祭祖活动时，在每次上演歌颂玄鸟的图腾之舞时，这首歌必定是要在歌唱之列了。只是《吕氏春秋》所载只有《燕燕》终曲中的一句，还很难见其全貌，但四言一句、起兴抒情的北音特点还是十分清楚的。

还有就是收在其后周人诗集《诗经》中的《商颂》。《商颂》是否原汁原味的殷商歌曲是要大打折扣的。据《国语·鲁语》载，今存《诗经》的商代乐歌乃是经春秋时宋大夫正考父校订过的：“昔正考父校商之名《颂》十二篇于周太师，以《那》为首。”《史记·宋微子世家》则认为是正考父所作：“（宋）襄公之时，修行仁义，欲为盟主，其大夫正考父美之，故追道契、汤、高宗，殷所以兴，作《商颂》”。《毛诗序》又称正考父从周太师那里得到了《商颂》十二篇：“微子至于戴公，其间礼乐废坏，有正考甫者，得《商颂》十二篇于周之太师，以《那》为首。”这些记载都显示出《商颂》与正考父有关，但或曰“校”，或曰“作”，或曰“得”，其出入可谓大矣，且关系到它们是商歌还是春秋诗

的问题。说起来，十二篇《商颂》今存《诗经》的只有五篇，经过春秋人正考父之手是公认的事实；其中有些诗句也明显带有周文化的色彩，说它们完全是殷人的原作已不太可能。尽管如此，依殷人“尊神”与“尚声”的传统及其乐舞之盛，应该创有大量歌曲，这些歌曲不可能随着殷的亡国而了无踪影。那么，经殷商后裔正考父之手的这些祭祖乐歌，就有可能是对他们保存的殷商旧歌的修订、整理或加工，由此就也可以想见殷商乐歌的大致风貌。其中开篇《那》与紧随其后的《烈祖》，作为祭祀列祖列宗的乐歌，相当典型地反映了“殷人尚声”、先声后味的宗教礼俗，似乎更多保留了原作的格局。如《那》唱道：

[原文]	[今译]
猗与那与，	旖旎美盛啊，旖旎美盛！
置我鞉鼓。	将我的鞉鼓竖立备用。
奏鼓简简，	奏起鼓来，简简谐和，
衎我烈祖。	使我列祖神明喜悦。
汤孙奏假，	汤王子孙祷告先祖，
绥我思成。	祈求先祖赐我大福。
鞉鼓渊渊，	鞉鼓之声洪大渊渊。
嘒嘒管声，	竹管之声嘒嘒婉转。
既和且平，	音调和谐而又适中。
依我磬声。	配合我的清越磬声。
於赫汤孙，	啊，功德赫赫的汤孙！
穆穆厥声。	众乐之声穆穆美盛。
庸鼓有斁，	大钟大鼓盛多绎绎，
万舞有奕。	干舞、羽舞熟练有序。
我有嘉客，	我有嘉客助祭，
亦不夷怿。	也都怡悦欣喜。
自古在昔，	自古以来，在那往昔，

先民有作。	先人有所作为。
温恭朝夕，	温和恭敏，早朝暮参，
执事有恪。	执行其事，谨小慎微。
顾予烝尝，	先祖顾念欣享烝尝，
汤孙之将。	汤孙虔诚奉祀献享。

（今译据袁梅《诗经译注》）

该诗自称“汤孙”，称“衎我烈祖”，无疑是在祭祀享乐烈祖商汤时唱的，“衎”，乐也。而歌曲一开始便展示了一个鼓乐齐鸣的盛大场面。乐舞先由鞉鼓开场，鼓声阵阵，动人心魄。接着，管乐奏起，悠扬的旋律回荡在天地之间。参加祭祀的“汤孙”们随着乐声念诵起祷告之辞，祈求先祖永赐洪福。为了让先祖开心满意，这些后代子孙们上演起最为摇荡人心的大型万舞，并用石磬的清越（“依我磬声”）、大钟的共鸣、鼓声的节奏（“庸鼓有斁”）共同烘托出热烈的气氛。用歌乐舞蹈尽享之后，子孙们才奉献上美味佳肴，请列祖悉心品尝。

该诗自始至终重在渲染鼓乐之声，歌舞之盛，充满歌舞娱神的巫术气氛，与后来《楚辞·九歌》的迎神曲《东皇太一》颇相类似，的确基本保留了殷商歌曲的原貌。其中提到的万舞，甲骨文中就有记载，已如前述；而该歌舞所配有的乐器，诸如鼓、管、磬、钟等，在大量出土的殷商文物中也都有发现。

富于激情、重在节奏的鼓是上古乐舞必备之声，木鼓由于材料的缘故，今亦不可能见到，但殷商仿木鼓的铜鼓则屡有发现。如日本滨田耕作所著《泉屋清赏》著录有一个双鸟饕餮纹铜鼓（彩图28），鼓面有仿鼍皮纹饰，鼓的边缘饰有三列钉纹，表明它是木鼓的仿制品，而它那双鸟的装饰和繁缛的饕餮纹饰，则十分富于殷商特色；湖北崇阳出土的饕餮纹铜鼓，与上述双鸟饕餮纹铜鼓十分相像，也显然是青铜浑铸的木鼓仿制品，可谓国内所存殷商用鼓的实物证明。甲骨文中的“鼓”字写作“”或“”，正是此类鼓的象形[5]。

钟在古代器乐中是常常与鼓并称的，《诗经·周南·关雎》“窈窕淑女，钟鼓乐之”即是。以大量青铜礼器著称的殷商，乐钟便是特色之一。湖南宁乡出土的饕餮纹大铙前面已经提及，北京故宫博物院还藏有一件饕餮纹镛，其规模也至为可观，作为单体，它们都是特钟中的佼佼者。更值得注意的是，此时还已经出现了成组编钟，常为三个一组，形成一

定的音列结构。1953年河南安阳大司空村殷墓就出土了三个铜钟，分大、中、小三型，显然是作为编钟使用的。

传统的器乐石磬此时也有大的发展。河南安阳武官村出土的虎纹大石磬，用大理石制成，整体饰以虎纹，已经异常精美。而且，就像乐钟有了编钟，石磬也有了编磬。现存北京故宫博物院的一组，也为三个，其铭文分别为“永启”“夭余”“永余”，正是此类编磬的代表(6)。

此外，《那》中还提到了与“磬声”配合的“管声”。殷商乐舞配用箫管等吹奏乐器，这在被称作“龠祭”的舞蹈那里可略见一斑。据称这是一种边吹奏籥边舞蹈的祭仪，而“籥”分明是一种编管状形如排箫的乐器。殷商常常用“籥”与一种击鼓而舞的“彡”舞配合，所谓彡籥合祭，这种鼓、管合奏并舞的祭祀舞，正可与《那》中的描写相印证。就出土而言，竹制的箫管虽难见到，但同为吹奏乐器的埙，在殷商遗物中就多有发现，且显然也有较大演化。此时的埙仍多为陶制，也有骨制、石制。早期如郑州铭功路出土的陶埙，还仍为一个音孔，埙体尚呈不规则的椭圆形。但晚期如河南辉县琉璃阁墓葬中出土的陶埙，一大两小，都有5个音孔，可发11音，比起早期的埙，已更富于各种音域的表现力；埙体也演变为规则的平底卵形。由此想见其管乐已达编管多音的水平，应该算是不无根据的了。

“女乐”的发现

就这样，音乐歌舞在殷商时代经历了与巫术祭祀活动“联袂同台”的特殊时期，歌乐舞蹈艺术也在这种活动的刺激下空前繁荣，并日臻成熟。与此同时，人神同乐，娱神也娱人，随着时间的推移，淡化神秘色彩，把音乐舞蹈单纯作为美感享受的意识也就在其间不断孕育。殷商墓葬“女乐”的发现，就透露了这种审美现象的消息。

女乐，也就是区别于巫职巫事而专门从事欣赏性音乐歌舞活动的女子，前面在言及夏代末年夏桀之乐时已经提到，但那毕竟只是见于后人的描述，殷商这里则已经有地下出土的确证。1950年河南安阳武官村发掘的殷商大墓中，出土有女性骨架24具，精美异常的虎纹大石磬一面和小铜戈三个，戈上存有绢帛和鸟羽等饰物的残迹，说明这些铜戈当为乐舞道具而非兵器。据推测，这些女性之所以为墓主人殉葬，必因生前有为墓主作乐歌舞的义务，即“女乐”(7)。这种女乐，恐怕就更多的是娱人而非娱神了。女乐作为较巫师更为专门化的乐职人员，上演着更具欣赏

性的歌乐舞蹈，自当对声美舞艺的研习更精，对音乐舞蹈的发展起到独特的作用。这意味着音乐舞蹈终将摆脱与巫术活动二位一体或“同台献艺”的格局，独立走向审美的殿堂。

(1) 萧兵《从“羊人为美”到“羊大为美”》，《北方论丛》1980年第2期。

(2) 参见汪宁生《云南沧源崖画的发现与研究》，文物出版社，1985年版。

(3) 参见《中华文明史》第457页，河北教育出版社，1989年版。

(4) 参见萧兵《傩蜡之风》第110页，江苏人民出版社，1992年版。

(5) 参见《中华文明史》第2卷，第508—514页，河北教育出版社，1989年版。

(6) 参见《中华文明史》第2卷，第508—514页，河北教育出版社，1989年版。

(7) 参见《中华文明史》第2卷，第508—514页，河北教育出版社，1989年版。

6 “荒湎于酒”：殷人的酒文化

当繁缛神秘的殷商文化成为历史之后，取代他们的西部周人为了控制广大的东方区域，曾大封子弟为诸侯，其中周武王之弟康叔就被封到了殷墟故地，建国卫，都朝歌。按照惯例，封王趋国前，都是要接受当时主事的周公以成王名义所给予的一番训诰的，有趣的是，康王所得的训诰除一般的尚德崇孝保民的教导（《尚书·康诰》）外，还额外得了一篇特殊的诰辞，这就是《尚书·酒诰》。

《酒诰》一开始就把话说得很明白，你康叔之所以会额外得到这篇东西，就因为你所去的地方不是别处，而是殷商遗民的旧邦，所谓“明大命于妹邦”是也。妹，地名，殷商亡国之君纣所都朝歌以北之地，也是康王要去行教化的地方。而从《酒诰》全文来看，治殷民特别要注意的不是别的，竟然只有一句：勿使臣民“荒湎于酒”。

饮酒在这里已经被强调到关系邦国兴衰的程度。周人的“兴”，是因为从前周时期的周文王开始，就“约法三章”，唯祭祀方可用酒（“祀兹酒”），他当时就已经预感到酒对于凡人来说，百害而无一利，“我民用大乱丧德，则罔非酒惟行”，“小大邦用丧，则罔非酒惟辜”，百姓的昏乱失德，邦国的衰弱灭亡，其全部责任竟非酒莫属。所以周人注意戒酒，“克用文王之教，不腆（厚）于酒”，“故我至于今，克受殷之命”，夺了天下。与此相反，殷人的“衰”乃至“亡”，则是因为“荒湎于酒”，“庶群自酒，腥闻在上，故天降丧于殷，罔爱于殷”。

所以，周公要求康叔到了卫国之后，要严格禁酒，如果遇到“群饮”的情况，决不能放任自流，要“尽执拘以归于周，予其杀”；遇到诸臣“湎于酒”，虽不必杀，但要“教之”，要有此明训以享国。

《酒诰》本是周人的一篇训诰之辞，反映的是周人的文化意识。关于周文化，将是下一章的主题；而这篇诰辞，分明也让人强烈感受到殷人饮食文化的特点所在，这就是怎一个“酒”字了得。

酒器、饮酒与祭祀

酒是从农作物发酵或酿造而来的，它的出现和发达须以农作物的剩余为基础，对它的享用也须以耗用大量粮食为代价。饮酒在中国究竟始于何

时，已颇难考证翔实，新石器时代黄河流域和长江流域均有大量出土的陶盉，大汶口遗址又出现了各种兽形鬶，就其造型来看，已有可能是最早的酒器。进入夏代的河南偃师二里头文化遗址，出土有各式铜爵，有平底爵、凸底爵，有的流细长，有的流短粗，则基本可断定都是温酒器或饮酒器。《世本·作》有“杜康作酒”“少康作醪酒”之说，也恰都出自夏代，应该不无缘故。这说明起码到了夏代，人工酿酒技术已经有了较大提高。

殷商时代，酿酒业更已达到了相当繁荣的程度。这从甲骨文的有关记载中已经可以得到确切的证明。比如甲骨文中屡见的“”字，据陈梦家先生考订，就是后来古籍中的“糵”字[1]，《说文》训“糵”为“牙米”，即发芽之米，乃酿酒中用来发酵的一种原料，类似后代的酒曲。《天工开物·酒母》有“古来曲造酒，糵造醴”之说，“醴”是一种味甜的薄酒，在甲骨文中也屡有出现，可见“糵”在殷商确已是广为用于酿酒的酒曲之物。卜辞中就多次记录有以糵造醴酒之事，而且专门设有称为“小糵臣”的司掌酿酒之官，更有甚者，有时殷王还亲临酿酒作坊，视察指导：

贞：王往立（莅）糵黍□？（引自《古文字研究》第四辑）

……乎（呼）［小］糵臣？（《乙》2823）

丙戌卜：惟新醴用？惟旧醴用？（《粹》232）

从《粹》文提到的“新醴”“旧醴”来看，殷人显然还已懂得用储藏之法而制成更为醇香的“陈年老窖”了。

甲骨文中的“酒”字与“酉”字通用，“酉”写作“”“”“”等形，字像古时酿酒之器，侈口，便于进料；敛颈，可减少酒气外溢；大腹，可增加容量；尖底，便于半埋入地中。《说文》：“酉，就也，八月黍成，可为酎酒”，“酎酒”即经过两次以至多次复酿的醇酒，细审其意，“酉”字犹存酿酒、制酒之义；“酉”字用作“酒”义就是由制酒器引申而来。值得注意的是，卜辞中“醴”与“酒”总是分别叙述，互不相混，最大的可能就是与后代一样，在殷商酒与醴也是用不同的方法酿造、有不同的味道的。若依上述“曲造酒，糵造醴”之说，这种“酒”“醴”的分别，也许正暗示了殷人已经发明了用曲酿酒的先进方法[2]。近年河北藁城台西商代遗址曾出土一块重达8.5公斤的酒曲，为这种推测更提供了宝贵的实物证明。

此外，卜辞中还有一酒名曰“鬯”。据后代周文献可知，鬯乃是用黑黍酿成的一种特殊的香酒，这种酒若再与郁金香草所煮的汁水调和，更

成一种气味芬芳的酒称“郁鬯”。鬯和郁鬯是殷周时期最高级的酒，多用以祭神，也用于帝王赏赐臣僚，毛公鼎、大盂鼎就都有“赐鬯”的记载。“鬯”在卜辞中的出现，也说明了殷商酿酒所达到的高度水平。

与其酿酒业的繁荣相呼应，殷商时代的用酒之多、饮酒之盛更是令人叹为观止，这从殷商遗址大量出土的酒器上就可见一斑。如前所述，殷商时代的青铜器是极其发达的，而在其出土的青铜器种类中，酒器占了一半以上的比重，种类之多，数量之大，几乎是空前绝后的。而且各种酒器已完全配套，有罍（酿酒器）、壶（贮酒器）、尊（贮酒而备斟之器）、卣（盛鬯备移送之器，彩图29）、盉和斝（均为温酒器）、爵、觚和觯（均为饮酒器，爵兼温酒，觚兼烫酒）、斗（斟酒器）等[3]，可谓应有尽有。由此不难想见当年殷商人对酒特殊的钟爱和嗜好。

不过，如果仅仅把饮酒当作殷商人一般的口福之乐，这似乎就过于简单化了，周人如此忌讳殷商人的饮酒，甚至到发现聚众饮酒就“杀无赦”的地步，也不是单纯用反对安逸享乐就能解释通的。从上述出土的青铜酒器来看，它们大都做工精细，通体饰有神秘、威严的饕餮之类的兽面纹，无疑多是被用做礼器的。也就是说，酒在殷商人的生活中，显然还有着更为郑重的地位。

其实，酒的这种郑重地位在周人的《酒诰》中已经泄露出来了，这就是“祀兹酒”。殷商人何尝不是用酒来享神通神的呢，只不过所享所通的不是周人的神而是殷人的神罢了。一句话，饮酒之风的盛行，正也是殷人崇事祖神宗教精神的一种体现。

酒作为一种特殊的饮用之物，其馨香、致醉、令人迷狂的效力，与神秘的宗教精神正有着天然的契合。可以想象，在祭神求福的仪式上，在巫祝施行法术的过程中，酒可助人进入一种想象、幻觉的状态，促人达到一种极度虔诚、痴迷的精神境界，从而笃信已经神灵附体，已经与神沟通。这或许就是酒从发现起就首先与巫术祭祀活动连在一起的缘故了。

殷人正是把饮酒与祭祀连在一起的。甲骨文中的许多卜辞，就涉及殷商帝王用酒鬯祭祀祖先的活动。比如：

> ［丙］辰卜：羽（翌）丁巳，先用三牢、羌于（与）酉（酒）？用。（《佚》199）
>
> 癸亥卜，何贞：其登鬯于且（祖）乙，惟羽（翌）乙丑？

（《甲》2407）

癸卯卜，贞：弹，鬯百，牛百……（《前》5·8·4）

《佚》文卜问的是在举行祭祀时是否先用三牢、羌与酒为祭品以享神，占辞称“用”；《甲》文中的“登鬯”即以鬯酒进献之义，祭祀的对象就是殷人的先王祖乙；《前》文中的“弹”当读为“墠”，是一种在郊外举行的祭祀天地的大典，其中提到“百鬯”“百牛”，可见其规模还是相当可观的。

那么，周人所严厉指斥的所谓殷人的“荒湎于酒”，其潜台词是不是也包含了反对殷人崇事自己的上帝和祖宗呢？从当时周人极力要排斥殷人宗教文化的需要来看，这种可能性还是存在的。

殷人的“酒神精神”

当然，酒也使人放纵、无礼、无畏。正如上述歌乐舞蹈娱神也娱人，人们在用酒祭神祭祖的同时，自己也陶醉在酒的浓郁滋味中，“飘飘欲仙”；进一步发展的结果，就是饮酒作乐，放荡不羁。《酒诰》称殷纣王“纵淫泆”，“不惟（思）自息乃逸”，甚至到了“厥心疾狠，不克畏死”的地步；《史记·殷本纪》更载他“大冣（聚）乐戏于沙丘，以酒为池，县（悬）肉为林，使男女倮（裸）相逐其间，为长夜之饮”，这虽只是殷商王室纵酒狂欢的一种极端表现，但也多少折射出殷人嗜酒之风的某种状态。

现在看来，殷商审美文化的神秘色彩，包括关于至上神的系统传说、丰富的想象故事，还有狂热甚至野蛮的巫风习俗，都与这种类似于希腊酒神崇拜的纵酒狂放所造就的精神状态不无关系。与此同时，酒也强化了人们对味觉享受的快感体验，这就为后来“美”与“味”的联姻作了铺垫。这只要从凡以“酉”为部首的字均与美感有关，诸如酣畅、醇美、沉醉等等，就不难看出酒文化在审美文化发展史上曾经发挥的特殊效应。

然而，殷人却为酒付出了亡国的代价，起码周人的《酒诰》是这么说的。不用说，这只能算是一面之词，殷商亡国的因素决不会如此简单。不过，如果把以宗教精神为基础的酒文化作为殷商人审美文化特征的一个符号，把《酒诰》作为周人从这种“殷鉴”中得出的理性认识，这种转换倒不失为一个巧妙的象征，“德将无醉”的周代礼乐文化，的确从

此便走向了斯文和典雅。

(1) 《殷墟卜辞综述》，转引自温少峰等《殷墟卜辞研究》第363页，四川省社学科学出版社，1983年版。

(2) 参见温少峰等《殷墟卜辞研究》第368页，四川省社会科学出版社，1983年版。

(3) 参见《中华文明史》第2卷，第185页，河北教育出版社，1989年版。

大美中国 | 两周卷

所思远道



目录

两周卷·大事记
前言
一、周代礼乐的人文风貌
1.“钟鼓喤喤”：仪式典礼中的雅乐之和
“乐统同，礼辨异”
《大武》舞：“象成者也”
“歌者在上，匏竹在下”
“肃雝和鸣”
2.“莫不令仪”：规矩典雅的礼仪化生活
城池宫室车马器用之制
莫不令仪：人的仪表美
美育：学乐，诵诗，行礼，习射
琴瑟、赋诗、揖让：文雅化的生活方式
3.“君子”：周人理想的人格范型
“君子比德于玉”
“文质彬彬，然后君子”
温厚与贤淑：《诗经》中的人物美
4.鼎铭尊象：周代器物艺术的崇文尚实之貌
装饰性和素雅感
贵在铭文
金文的线条、字块与字幅
朴拙写实的尊象器塑
5.“立象以尽意”：《周易》智慧的诗意化
《周易》的创制和使用
“弥纶天地，无所不包”
阴阳：二元对立的模式
刚柔兼济之美
“立象以尽意”
《周易》的诗歌意味
6.“诗言志”与“赋比兴”：《诗经》现世人生的情志抒发
讴歌人生和人性
《诗经》的抒情表现艺术
赋比兴：情景、心物关系的初步展开
中和：“乐而不淫，哀而不伤”
整齐、匀称的形式之美
7.“声一无听”与“和如羹焉”：和谐美理论意识的初步形成
“声一无听，物一无文”
“乐从和”与“和如羹”
“无害”为“美”
中国美学基本命题的滥觞
二、战国激情的个性展开

1.“道术将为天下裂”：儒道法墨审美理念的分化和对立
孔、孟、荀、《乐记》：情理中和的儒家美学
老、庄：与道合一的道家美学
墨子的“非乐”与韩非的“非饰”
儒道互补
2.润色故事：私家撰史与记述散文的多向发展
《左传》：叙事曲尽其妙
《国语》：记言精彩隽永
《战国策》：写人各具异采
3.“骋辩腾说”：百家争鸣与诸子散文的多重风格
《论语》：含蓄蕴藉，警句格言
《孟子》：滔滔雄辩，辞以气盛
《庄子》：寓意玄远，恢怪不经
《荀子》：周到缜密，严谨规范
《韩非子》：犀利峻峭，入木三分
4.新声曼舞：雅声渐寂与俗乐的流行
雅乐的失落与新乐的魅力
吹竽击筑与讴歌曼舞
曾侯乙墓的音乐殿堂
5.镂金错彩：塑雕书画的美术化
工艺造型
图写生活
“书之竹帛，镂之金石”
6.御凤乘龙：奇幻奔放的楚辞艺术
荆楚异俗、屈原遭际与楚辞的诞生
《离骚》：诗人灵魂的压抑与飞升
《九歌》《招魂》：神幻之境美的升华
《九辩》：“摇落深知宋玉悲”
返回总目录





①/利簋（陕西临潼出土）

器腹前后铸着兽面纹饰，口沿下前后各饰有一个半浮雕兽首，圈足则饰着曾经十分盛行的夔纹，两耳是带角的兽首。方座四面亦布满纹饰，其图案与簋身如出一辙。口沿内铸有铭文。



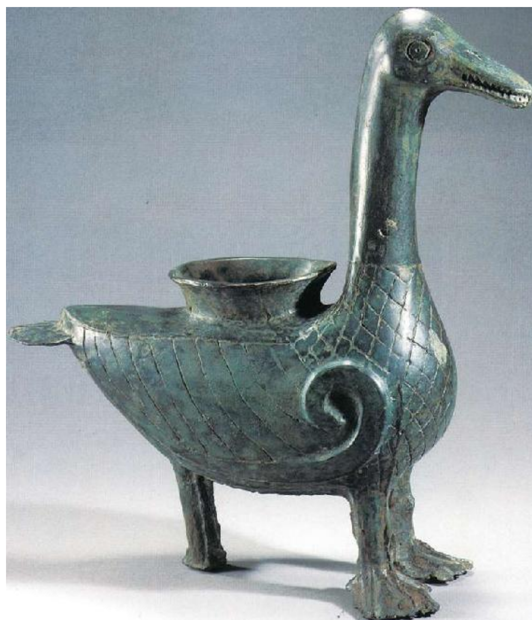
②/折觥（陕西扶风庄白家一号窖藏出土）

觥盖前端是一个卷角的羊首，鼓角阔鼻，其上还有两个形态不同的兽首前后相随。盖后端是一个饕餮面，张目咧嘴。两侧又饰有卷尾夔龙一对。觥体上部与觥盖两侧纹饰相同，下部腹外鼓，中线和四角均为透雕状脊棱，棱两旁各有一条夔龙，一起组成饕餮。尤其是器身尾部的觥，由三种动物形象组合而成，上为兽首，中为鸷鸟，下为象鼻，可谓匠心之极。



③/四虎钟（上海博物馆藏）

四虎皆立体，形状、大小如一，两两相随，沿钟身下行，极像是从高耸陡峭的山峰小心翼翼地拾级而下。整体造型毫无虎兽的凶猛之像，更无变形怪异之态，小小的圆目、弯曲的兽足、缩缩的身躯，都给人以小巧可爱的感觉；尤其是虎尾被有意塑成弯转如的曲线，又为整个钟器平添上几分柔和优美的味道。



④/鸭尊（辽宁喀左马厂沟出土）

高颈长喙，较实物要略微修长苗条一些。为稳定器身，两腿外又加一立柱，也是作为器物造型受到限制的结果。鸭身饰以菱形格子，有较强的装饰意味。

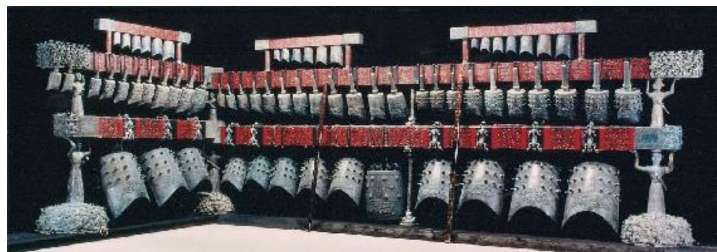


⑤/刖刑奴隶守门鬲（故宫博物院藏）

鬲分上下两部分，其下为房屋型，可将门闭合用于生火加温。人连铸在屋门上，下肢可见受刑残断，一手抱住门闩，随着屋门的开关而给人以活动的感觉。



⑥/金链舞（河南洛阳⑥/金链舞女玉佩（河南洛阳金村出土）



⑦/曾侯乙墓编钟（湖北随县曾侯乙墓出土）

悬挂编钟的钟架为矩尺形，分三层，上层悬挂钮钟19枚，中层悬挂甬钟33枚，下层悬挂甬钟12枚，外加楚王送的一件钟，总数达到65枚之多。钟体大小不一，上中下皆各分三组，下大上小，左大右小，极有规律地依次排开，最大的一件通高153.4厘米，重203.6公斤，最小的一件通高20.4厘米，重2.4公斤，总重达2500公斤。钟架为铜木结构，造型雄浑、稳固。



⑧/十五连盏铜灯（河北平山中山王墓出土）

灯的造型为一株枝杈横曳的大树，15个圆盘状的灯盏参差错落地顶在树枝上面。最为叫绝的是上面不但有一条蜿蜒的四足龙已爬到了树顶，还有两只小鸟在枝上鸣唱，更有八只小猴在树上戏耍，树下有两个赤膊的汉子仰头向上用食物挑逗小猴，其中两只小猴禁不住诱惑，正单臂抓树，向下讨食。小猴的样子甚为生动逼真，惹人喜爱。



⑨/双兽三轮盘（江苏武进淹城出土）

主轮上铸出的双兽，伸出长长的脖颈，形体并不复杂；然而双兽的头却是回首朝向盘内，做出要饮水的样子，造型顿时活了起来。



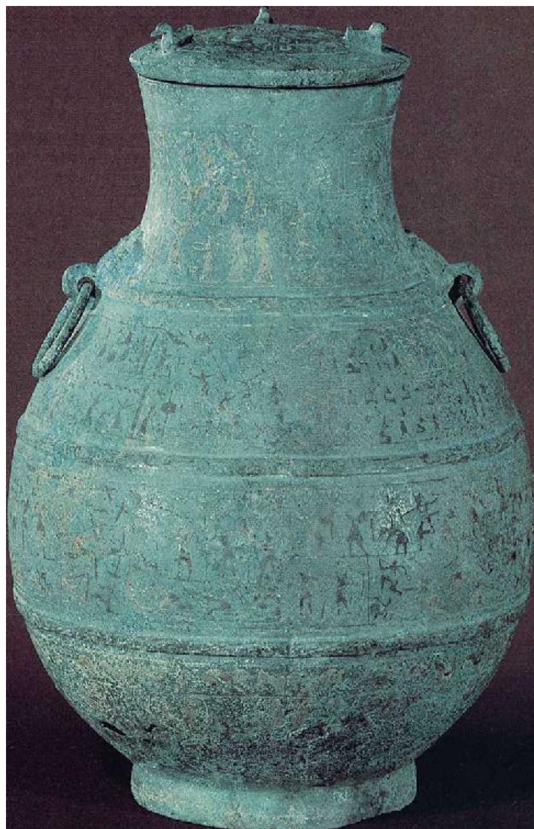
⑩/牛虎铜案（云南江川李家山出土）

前面是一勤勤恳恳的老牛驮着案面，后面则有一只顽皮的小虎攀着案头，案下面又有一头小牛“躲”在那里“偷懒耍滑”。



⑪/银猿形带钩（山东曲阜鲁国故城出土）

用两粒小蓝料珠镶嵌的小眼睛滴溜溜圆，缩着脖子，勾着两腿，长臂却直直伸着。



⑫/宴乐射猎攻战纹铜壶（四川成都百花潭出土）



⑬/木雕彩绘漆座屏（湖北江陵望山一号墓出土）



⑭/鸳鸯漆盒（湖北随县曾侯乙墓出土）



⑮/彩绘车马人物漆奁（湖北荆门包山二号墓出土）



⑯/龙凤人物帛画（湖南长沙陈家大山出土）



⑰/人物御龙帛画（湖南长沙子弹库出土）



⑱/栾书缶（传世品）



⑲/吴王夫差矛（湖北江陵马山出土）

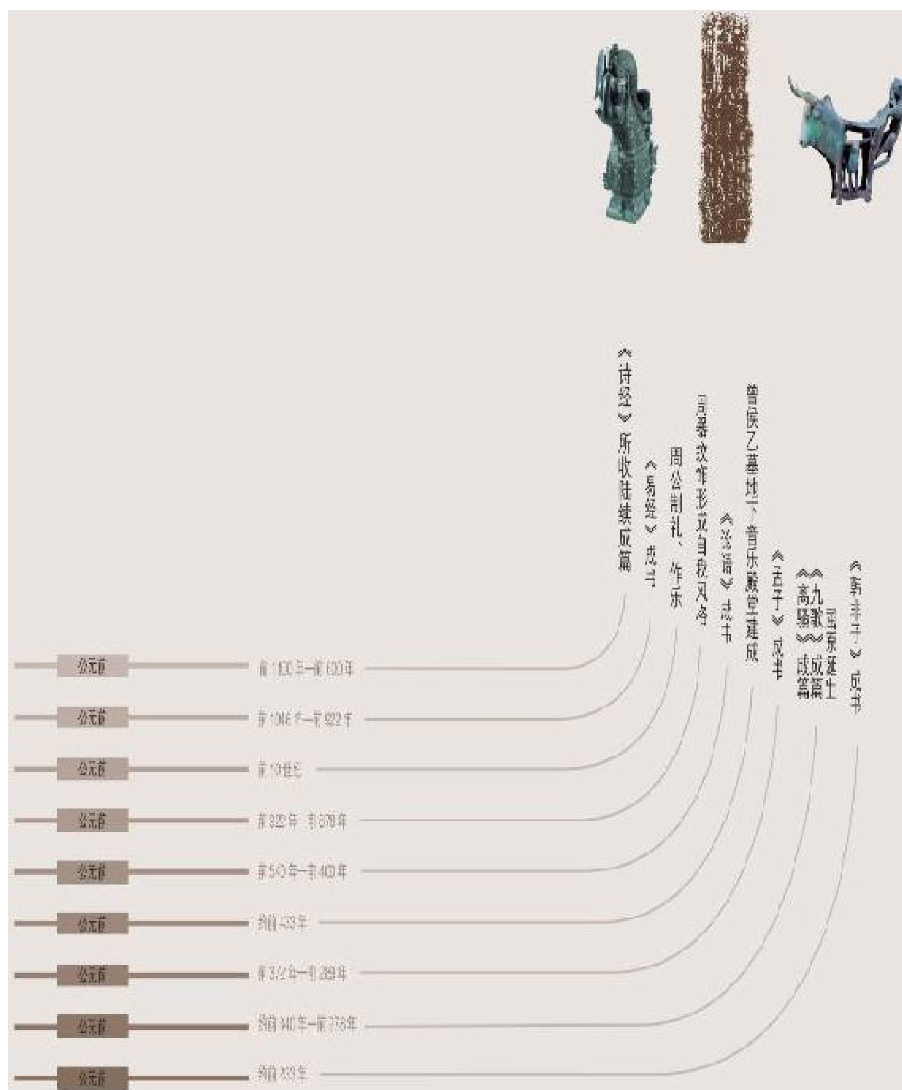


⑳/杜虎符（陕西西安郊区山门口出土）



㉑/鄂君启节（安徽寿县丘家花园出土）

两周卷·大事记


《诗经》所收陆续成篇
《易经》成书
周公制礼、作乐
编钟定音形成自我风格
《论语》成书
曾侯乙墓建成、音乐殿堂建成
《孟子》成书
屈原诞生
《九歌》成篇
《离骚》成篇
《韩非子》成书
公元前
公元前
公元前
公元前
公元前
公元前 约前433年
公元前 前372年—前289年
公元前 约前340年—前278年
公元前 约前233年

淡化神权，用天命观改造神崇拜。

这使华夏文明迈出了从神治走向人治的第一步。

前言

随着周王朝取代了商王朝的统治，一个完全不同于殷商神秘主义的崭新文化形象逐步显露出了它的面容。

它淡化神权，加强王权。用天命观改造了殷人的神崇拜，这使华夏文明迈出了从神治走向人治的第一步。在这一基础上，周人的天神变成了有理性、有判断力的神明，审美观也从喜爱美食、歌舞的物质层面，提升到了喜爱优良品德的精神层面。这样改造的结果，无形中便把人自身推到了历史的最前台。

与此相匹配、最代表周代文化特色的“制礼作乐”登上了历史舞台。包括祭祀之礼、庆典仪式之礼、日常行为规范之礼在内的种种礼节规定，营造出“其乐融融”、心平气和的文化氛围，与此同时也塑造了人们规矩中节的性格。这显然是一种剥蚀掉巫神色彩而更富于人格的“文质彬彬”的文化形象。

于是一些变化油然而生：音乐歌舞，讴歌的是人为的努力和成功；生活方式，装点出的是一种规矩典雅的风范；被凶猛兽纹占据着基本画面的青铜礼器，如今换上了大幅笔画方正圆柔的铭文。就华夏的审美理想来看：周把审美文化的“中和”色彩，书写在了华夏美学理论的第一页上。这也是中国审美文化真正走向独特发展道路的转折点和标志。

然而，严格从历史概念上来说，前文所述周人创造的礼乐文化主要体现在西周至春秋中叶，东周后期华夏审美的风向开始向战国新的文化时代转变。

这是一个经历了春秋后期礼崩乐坏而失去统一话语的时代，因而也是一个解除了束缚、富于进取和创造激情的时代。在这里，历史书写下的是“胜者英雄败者贼”。

固有的礼法、固化的阶层被打破，搅乱了人们宁静、平和的心绪和生活，也带来了更多的机遇、欲望。这便使战国时代的审美文化呈现出了盛况空前的多姿多彩，主要表现在：

这是一个理性精神空前张扬的时代，是一个独立思考、创造体系的时代。“百家争鸣”而起，儒、墨、道、名、法、阴阳、农、纵横、杂、

小说等诸子学派，可谓流派纷呈，思想家荟萃，共同营造出春秋战国之际思想史的辉煌。

这是一个散文大发展的时代。文籍著述的空前丰收带来了散文艺术的全面成熟。这些散文大多凸显个性风采，从而创造了战国文学丰富多姿的盛大景观。

这是一个脱离了礼乐功能而更趋艺术化的时代。率真任性、激楚人心的新乐带着不可抗拒的魅力而来，讲究的只是好听、好看。至于雕塑绘画、工艺美术，也随着审美风潮的变化而更加日用化、生活化、情趣化。

这就是战国。放飞自我，就是它一切审美文化的主题。



一、周代礼乐的人文风貌

在殷商帝国的西北边陲，有一个臣服于它的方国部落，当年君临天下的殷商君主恐怕绝没有想到，将来自己的王朝会栽在这个本不怎么起眼的小方国手里。这个后来取殷商而代之的部族，就是周。

周人曾是“大国殷”的附属，从他们在自己的都城内建立殷商宗庙、祭祀殷商先王来看，起码表面上一直都很顺服。而且，周人还曾是殷人对付西方戎狄的支柱。《周易·未济·九四》称“震用伐鬼方，三年有赏于大国”，显然周人伐鬼戎是受殷王之命。据古本《竹书纪年》，此事发生在周先公太王季历之时，所谓“武乙三十四年，周王季历来朝，三十五年，周王季历伐西落鬼戎，俘二十翟王”[1]。

这表明，至季历时，周人已有较大的发展。大概也就是自此开始，周人一方面表面上与殷商大拉关系，包括与殷商属下的东方国家通婚；另一方面，暗中却极力扩大自己的地盘，至季历之子文王时代，周人已经接连征服了昆夷、虞、芮、密、阮、共、崇等族，闹到了“三分天下有其二”的地步，从而为武王伐纣灭殷商的牧野之战打下了坚实的基础。

周人最终能够取代殷商，自然离不开几代人所积聚的雄厚实力，包括通过武力的和政治的手段对各方国部落的征服和争取；而决定殷周命运的那一场牧野之战的结果，在很大程度上却也取决于殷人自己内部政治的因素。殷纣王在位多年，专横荒淫，已经引起多方不满；杀王子比干，囚箕子，更是火上浇油，人心思离。正是在这个关节口，周武王不失时机地会师商郊牧野，结果“其会如林”的殷师倒戈，周人竟长驱直入。古人称此役周人“无首虏之获，无蹈难之赏”（《荀子·儒效》），殷商士卒的“不抵抗主义”，竟使周武士徒练得一身本领而无用武之地，失去了建功邀赏的难得机会。一夜之间，周人由殷商帝国的属臣变成了中原大地的领主。

较之已经有数百年文化发展史的殷商大国，新兴的“小邦周”文化根基当时还比较薄弱，据称周初文化包括文字在内，都是接受了殷人固有的成果，近年周发祥地周原出土的甲骨即与殷墟甲骨大多类似，可见出于殷人巫史之手的文字在周人那里早已得到广泛认同。周初史官也出自殷，近年发现有微氏家族铜器群，微氏就是商贵族微子启安排在周王朝当质子的儿子的后裔，其子孙有的便在周王朝担任作册，即史官[2]。或许由于殷人并未抵抗周人的入主，更出于安抚民心、消弭反抗的考虑，周对被征服的殷人并未采取赶尽杀绝的手段，相反，甚至没有进驻殷都，而是仍立纣王之子武庚，使“守商祀”，统治殷商王畿故地，周只是

派管叔、蔡叔、霍叔作为三监，监督殷臣。殷人各部族集团得以完整地保存下来。

面对这样一个庞大发达的已经有自己悠久文化传统的被征服民族，如何才能在中原站稳脚跟？又如何才能使人们心悦诚服地认可自己作为统治者的正统形象？这些都是周初统治者必须正视的现实问题。正是在这种必须面对现实的思考中，周人变得成熟起来。

首先，他们用天命观改造了殷人的至上神崇拜，这一宗教领域的观念更新，使他们迈出了从神治走向人治的第一步。

如上所述，周建国伊始面临许多问题。而在观念意识领域，首先要回答的便是他们作为“小邦周”凭什么取代了“大国殷”。那个庇护殷商、永保王命的“帝”和祖神又到哪里去了？周人在这场历史变故中已经看到，民心向背及统治者个人素质等人为因素对于殷周力量消长实际上起了很大作用。也就是说，天算不如人算，上帝赐福与否看来也因人而异。于是，他们首先拿殷人的宗教开了刀，偷梁换柱，形存实移，把那些血食成性、喜怒无常的大小神祇，塑造为更高一级的有理性的无限关怀下民的冥冥主宰——天，这位仁慈的天神总是选派那些德行好的人作为自己在下界的代理，周族君王正是得民心、善理政，才受到天神的青睐，以至于取代了殷商在中原的统治地位；而殷商统治者则因搞得众叛亲离，遂失去了天命的保佑，失去了君王的宝座。所谓殷人受天命“不其延”，“惟不敬厥德，乃早坠厥命”（《尚书·召诰》），说的正是这个意思。于是，这种天命观便成了周革殷命最好的理论说辞。周公对殷遗民就是这么说的：

非我小国敢弋殷命，惟天不畀允罔固乱；弼我；我其敢求位？惟帝不畀，惟我下民秉为，惟天明畏。（《尚书·多士》）

这里，周公十分“诚恳”地解释，并不是我们周人敢于颠覆殷的国运，而是上天不愿将天下给予那些冥顽乱国之人，所以转而辅弼我们周人；并不是我们周人一定要求取王位，只是上天不再把国运给予你们，这乃是因为我们的民众更能顺从教化。皇天上帝是要奖善惩恶的，所以周才能取殷而代之。就这样，周王的夺位变得天经地义，归于正统。

表面看来，这里仍有一个护佑本族的天神上帝，似乎与殷商人的至上神崇拜并无大异。然而细细寻绎就会发现，周人的这种天命观其实已经发生了微妙的变化。殷商人的至上神作为整个宇宙的主宰，较多带有自然的属性，他护佑殷人只是因为那是其后裔，没有多少道理可讲，人们取得他欢心的办法只在于奉献牺牲，供其歌舞，诚惶诚恐，顶礼膜拜。而周人的天神却变成了有理性、有判断力的神明，而且较之美食歌舞，他似乎更喜欢下民的优良品德，正所谓“皇天无亲，惟德是辅”（《尚书·蔡仲之命》）。这样改造的结果，无形中便把人的因素推到了历史的最前台。道理很简单，既然皇天没有先天命定的偏袒对象，而是专门护佑那些有德之人，那么是否得到天神的青睐，关键不就看你

自己的努力了吗？

从此，周人对天地鬼神的态度也发生了微妙变化。一方面，他们把天神抬到了更高的位置，世间万事万物，包括君臣百姓的一举一动，无不在皇天上帝的监临之下，所谓“皇矣上帝，临下有赫，监观四方”（《诗经·大雅·皇矣》）；对天地鬼神的祭祀，也似乎恭敬有加，并认真做了种种细致的规定，所谓“郊祀后稷以配天，宗祀文王于明堂以配上帝，四海之内各以其职来助祭，天子祭天下名山大川，怀柔百神，咸秩无文；五岳视三公，四渎视诸侯，而诸侯祭其疆内名山大川，大夫祭门、户、井、灶、中霤五祀，士庶人祖考而已，各有典礼，而淫祀有禁”（《汉书·郊祀志上》），举国诸侯都要不远千里亲自来参加对天帝神祖的祭祀，可谓对神不薄。然而另一方面，他们祭祀却难得真心奉献牺牲。人祭已是基本禁绝，而代之以俑。即使用牲，也少得可怜，周公营洛邑，祭天时只杀了两头牛，所谓“用牲于郊，牛二”，祭地时只杀了“牛一、羊一、豕一”（《尚书·召诰》）；洛邑修成，成王亲往视察，并祭祀文王、武王，也只是“文王騂牛一，武王騂牛一”（《尚书·洛诰》）。这较之殷商时的几百头甚至上千头牺牲，其对神灵的真正态度，不啻天壤之别。这不能不使人怀疑周人对神鬼的虔诚。看来周人对于祭神，大有摆摆形式应个景的味道。关于祭祀，那些繁缛的等级规定，那对淫祀的禁绝，也似乎更偏于政治上的用心。祭祀鬼神，已不再是真的要向神灵表示忠心，而更多的是做给人看，也成了他们加强政治凝聚力的一个重要手段，这大概就是“周人尊礼尚施，敬鬼事神而远之”（《礼记·表记》）的意思了。

与这种对鬼神的敷衍态度正相反，周人对于人治，也即如何加强王权政治，却是颇费了心机。结果是，以他们固有的父权制家族公社为基础，以殷亡为鉴戒，以“屏护周室”、维系广大区域为旨归，通过大举分封，建立起了一个以血缘关系为纽带的完整的宗法政治体系。这个体系千头万绪，归纳起来一句话，这就是以治家、治族之法行治国之政。

先周本是一个以农业兴邦的方国部族，与之相适应，其社会结构基本上还是一种家族公社式的组织形式，其标志就是父权，以及族长、家长对族人、对家庭成员的支配。这种组织所面临的问题主要也是家族中兄弟之间的关系和家族、家庭成员间上下尊卑亲疏远近的关系。周人所建立的宗法制便是把这一整套家族关系体系搬到国家体系的设置中，明确规定了嫡长子继承王位的世袭制和余子分封的分封制，并由此确立了大宗与小宗的关系和区别。周天子作为承受神命的正宗，其嫡长子是理所应当的王位继承者，嫡长子长孙代代相承，即为大宗，嫡长子称宗子，又称宗王。其他嫡子、庶子及宗族其他成员、姻亲则按亲疏远近分封到王畿以外的各个区域，赐予土地、人民的使用权，称为小宗，形成诸侯国。诸侯受赐建国后又成为该诸侯国的大宗，继承其位的嫡长子也世代相传；其他嫡子庶子宗亲又形成小宗，是为大夫。大夫再行大小宗，其小宗则是士。庶人以下虽不再以大小宗相关联，但在各地都被分封的情况下，其人身自然都已分属于所在地域的领主了。

就这样，整个周天下便形成了一张几乎把所有人都置于某种宗法关系中的大网。这张大网，是以大宗为纲，小宗为目，大宗和宗子（宗主）必须为族人所共尊，所谓“大宗维翰，怀德维宁，宗子维城”（《诗经·大雅·板》）。周铜器铭文屡屡出现“用享大宗”“用邵大宗”“以享以孝于大宗皇祖、皇妣、皇考、皇母”“享考于大宗”等习惯用语，正体现了时人对大宗和宗子的尊崇。

这就把王权与族权紧密联结在一起。周天子既是一国之主，又是最高的宗族之主，最大的家长。这样，周天子是否能坐稳江山，周王朝是否能岁岁平安，便无须取决于某种神秘的力量，也无须过多借助武力的威胁，只需强调好尊祖敬宗的宗法观念，只需维持好亲疏远近、长幼尊卑的伦理等级关系，也就万事大吉了。如此，人们才不难明白，为什么业已淡化神灵观念的周人却相当崇事宗庙祭祀，这种尊祖敬宗的结果正在于肯定嫡子、宗子的正统地位和当然权力，这就是《礼记·祭统》所说的，“明君在上则诸臣服从，崇事宗庙社稷则子孙顺孝，尽其道端其义而教（教化）生也”，道理很简单，“忠臣以事其君，孝子以事其亲，其本一也”。原来，宗庙祭礼也不过是周人维护王权的政治手段。

正是为了配合这种宗法顺孝观念的教化，为了君臣上下等级意识的强化和熏陶，最代表周代文化特色的“制礼作乐”也几乎与此同时紧锣密鼓地张罗起来。包括祭祀之礼、庆典仪式之礼、日常行为规范之礼在内的种种礼节规定，无不以层层等级为分界，使人时时处处意识到自己所处的关系位置；每项礼仪都必不可少的音乐歌舞，则以其典雅平和的声音乐调，营造“其乐融融”心平气和的氛围，旨在塑造规矩中节的性格。

应该说，当周人施行了这一系列淡化神权、加强王权、宗法教化、礼乐熏陶的举措之后，才算是真正开始了取代殷商在中原大地统治地位的历程。因为从这时起，一个完全不同于殷商神秘主义的崭新的文化形象才一层层呈露出它的面容。

这显然是一种剥蚀掉巫神色彩而更富于人格的“文质彬彬”的文化形象。随着礼乐之制的实施和展开，在周人的宫廷仪式上，上演的是按照礼制规定好了的音乐歌舞，讴歌的是人为的努力和成功；在他们包括起居、饮食、服御、社交等在内的生活方式上，各种礼仪讲究、吟诗赋诵更装点出一种规矩典雅的风范；钟鼎尊簋，这些在殷商时代被饕餮占据着基本画面的青铜礼器，如今换上了大幅笔画方正圆柔的铭文，铸成了写实象物的造型，似乎有意要把周人尚文崇实的精神凝结为可视可感的形象。就审美理想而言，君子、圣王取代至上神，成为人们心目中的崇拜偶像；就情感表现而言，在以《诗经》为代表的歌诗文学中，世间人生的酸甜苦辣，也已成为它的主题；本为占筮而生的《周易》，竟用言近意远的诗化意象，阐发出阴阳辩证的人生哲理和智慧；史伯的“声一无听”说和晏子的“和如羹焉”论，则恰恰用最具周文化特色的礼之乐和美味食，把周代审美文化的“中和”色彩，书写在中国美学理论的第一页上。

这一切，都让人们切实感受到一种与神秘、狂热、恐怖的殷商时代

明显不同的典雅、规矩、世俗化的审美文化品格。这是经历殷周交替变故的周人在独特文化语境中浇出的果实，这也是中国审美文化真正走向独特发展道路的转折点和标志。

与史前乃至夏商都有所不同的是，把握周代审美文化现象，除考古发掘（包括器物和甲金文字）和口头传说外，还已经有丰富的典籍可资爬梳。周人尚文，其中就包括“太史秉笔”（《尚书·顾命》）、“君举必书”（《国语·鲁语上》），“……其德、刑、礼、义，无国不记”（《左传·僖公七年》），殷人用来记录卜事的文字，在这里已更多地被用来记载时人各种政治、军事、礼仪等人事活动，因为周人开始有了“人无于水监（鉴），当于民监（鉴）”（《尚书·酒诰》）的历史鉴戒意识，所谓“我不可不监（鉴）于有夏，亦不可不监（鉴）于有殷”（《尚书·召诰》）是也。编排系统的《周易》、文诰训命文章的汇编《尚书》乃至歌曲的合集《诗经》就都是在这种积累知识、便于鉴戒的作册作典中产生的。它们为我们考察周代审美文化现象提供了弥足珍贵的信史材料；而这些著作本身，作为诗歌和散文，又是审美文化史所把握的新的形式和对象。这便是“郁郁乎文哉”的周代“史无前例”的特点所在了。

周代，严格从历史概念说，本包括西周和东周，东周又分为春秋与战国。然而就审美文化现象而言，周人所创造的礼乐文化的典型体现是在西周至春秋中叶，春秋后期礼崩乐坏，开始向战国新的文化时代转变。因此，这里所谓“周代礼乐”主要展现的是西周春秋时代的审美文化风貌，战国则是另一种范型了。春秋作为一个过渡阶段，有的现象属前，有的现象属后，并不以绝对时间为界定。

[1] 范祥雍《古本竹书纪年辑校订补》第22页，上海古籍出版社，1957年版。

[2] 参见徐中舒《先秦史论稿》第129页，巴蜀书社，1992年版。

1.“钟鼓喤喤”：仪式典礼中的雅乐之和

周人审美文化新的趣尚，是以他们特有的典雅、雍容、隆盛的音乐歌舞，最先进入人们的视野的。而这种与神秘、纵情的殷人巫舞截然不同的“中和”之声，正是周人制礼作乐的“力作”。

“乐统同，礼辨异”

谁都知道，中国古代儒家文化的圣人是孔子。不过这位圣人心目中还有一位至为尊崇的“圣人”，这就是周代建国之初周天子的重要辅弼周公。对于从心底里膺服周文化、宣称“郁郁乎文哉，吾从周”（《论语·八佾》）的孔子来说，他对周公这份崇拜的感情是很有道理的。因为武王伐纣灭殷商之后，真正在奠定周文化基调中起到关键作用的人物，不是别人，正是周公；而周公对周文化基调的奠定，除了三年东征平定殷乱后，建立起更为完备的宗法政治体系之外，所做的最重要的事情就是“制礼作乐”，开创了周代礼乐文化的新时代。

关于周公制礼作乐，先秦古籍多有提及，《左传·文公十八年》称“先君周公制周礼”；《竹书纪年》卷七称，武王十二年，“作《大武》乐”，成王八年，“作《象》舞”，康王三年，“定乐歌”；《礼记·明堂位》称“成王幼弱，周公践天子之位，以治天下。六年，朝诸侯于明堂，制礼作乐……”它们或分称，或合称，都涉及周公在周王朝稍事稳定之后，定礼制、兴乐舞的文化创举。其中，“作乐”似乎又是这一举措中必不可少的重要涵项。

说起来，乐舞决不始于周公所创，夏商时代的乐舞之盛早已令人叹为观止，殷人还以“尚声”为其特色。那么，之所以还要称周公“制”礼“作”乐，这所“作”之乐自应与夏商之乐有明显的不同。这个不同的关键就在于与之连在一起的那个“礼”字。

按“礼”，繁体作“禮”，《说文·示部》：“禮，履也，所以事神致福也。从示，从豊”。又，《豊部》：“豊，行禮之器也，从豆，象形”。很显然，将祭品盛于豆以进献神灵，以求得神灵降福，这就是“礼”的本义。这种“礼”当然也并非周公所发明。周公所“制”之“礼”不同于前代的根本之点乃是将事神之礼仪式化，等级化，对祭祀的不同对象、规模都做出种种规定，使之成为体现和加强宗法等级关系的有力表现形式，从而凸显了祭祀仪式对人的示范教化意义；更进一步，随着从神治走向人治的发展趋向，又把“礼”由祭祀之仪扩展为社会生活各种活动、交往的典礼仪节，这就建立起了周人所特有的礼制规范。

周公所“作”之“乐”便是配合这种周礼的“乐”，即礼之乐。也就是说，在周人这里，有仪必有乐，礼仪所划定的种种等级畛域主要就是通过不同规模的“乐”来体现的。

即以祭礼而论，前面已经提到，周人对于祭祀范围是有严格限定的，所谓“天子祭天下名山大川，怀柔百神……五岳视三公，四渎视诸侯，而诸侯祭其疆内名山大川，大夫祭门、户、井、灶、中霤五祀，士庶人祖考而已，各有典礼，而淫祀有禁”（《汉书·郊祀志上》）；在祭祀礼仪中，对音乐的规定也往往十分琐细，甚至乐律乐调、乐器、曲目、表演时间、地点、场合等等，都有规定。如《周礼·春官·大司乐》：

乃奏黄钟，歌大吕，舞《云门》，以祀天神；乃奏大蔟，歌应钟，舞《咸池》，以祭地示；乃奏姑洗，歌南吕，舞《大磬》，以祀四望；乃奏蕤宾，歌函钟，舞《大夏》，以祭山川；乃奏夷则，歌小吕，舞《大濩》，以享先妣；乃奏无射，歌夹钟，舞《大武》，以享先祖。

关于“以享先祖”，《礼记·明堂位》提到，周天子因周公功高盖世，特许其封邑鲁国祀周公以天子之礼乐，天子礼乐的规定便是：“牲用白牡，尊用牺象山罍……升歌《清庙》，下管象，朱干玉戚，冕而舞《大武》……”具体到祭仪过程，还有诸多细目。从中还可看到，既为特许，显然天子礼乐就是天子礼乐，周公只是因为地位特殊才允许破例，除此之外其他身份的人便不能僭越。另据《论语》载，孔子曾因三桓歌《雍》以撤祭而十分不悦，所谓“‘相维辟公，天子穆穆’（《雍》歌诗句），奚取于三家之堂！”（《论语·八佾》）道理也很简单，《雍》是天子祭宗庙撤祭时才能唱的歌，三桓身为鲁国大夫，是不该越级使用的。这些规定让人感到，这各种差等有别、秩序井然的礼乐，与其说是为了享神，毋宁说更是为了示人，人们每举行一次仪式谨严的祭祀活动，都会无形中接受一次宗法等级观念和规范的熏陶。

其实，更显示周代礼乐文化特点的，还是日常典礼仪式之繁、规定之多，细目之详，程式之备。周人事事有礼有仪，诸如冠、昏（婚）、射、相见、燕（宴）、飨、饮酒、聘、觐、虞、既夕、丧等等，不一而足。礼仪用乐，包括所歌之曲、所奏之乐、所舞之目、所用之器乃至演出顺序，也都有详备的规定。比如曲目之用，《周礼·春官·宗伯》提到：

凡射，王奏《驺虞》，诸侯奏《貍首》，卿大夫奏《采蘋》，士奏《采蘩》。

“射”即射礼，一种以射箭、习武为主要内容的仪式，对此，周人又分“大射”“乡射”等不同级别，其间也要配乐，关于所奏的乐曲，天子、诸侯、大夫、士便有这诸多分别。另如仪式用乐中乐器及乐队的规模，《周礼·春官·宗伯·大司乐》提到“小胥”的职责，其中一项是“正乐县（悬）之位”：

王宫县，诸侯轩县，卿大夫判县，士特县。

“悬”本指悬挂最贵重、最排场的乐器编钟和编磬的架子，这里也用来代指排列的乐队。周天子的乐队可四面排列，恰就像宫室四面环墙，

称“宫悬”；诸侯，三面，像车子，称“轩悬”；卿、大夫，两面，判然分列，称“判悬”；士，一面，称“特悬”。再比如舞蹈队列，按规定也是如此逐级递减的。《论语·八佾》提到孔子对季氏在自己的厅堂上演八佾之舞十分愤慨，所谓“八佾舞于庭，是可忍也，孰不可忍”，《论语注疏》注曰：

佾，列也。天子八佾，诸侯六，卿大夫四，士二。八人为列，八八六十四人。鲁以周公故，受王者礼乐，有八佾之舞。季桓子僭于其家庙舞之，故孔子讥之。

当时已值春秋末年，季氏在鲁国权势显赫，位逼鲁公，但就身份而言，终究只是鲁国大夫，依周礼只能享用四佾即四列三十二人表演的舞蹈，他却竟敢上演只有天子才能享用的“八佾”之舞，这就难怪一直希望“克己复礼”的孔子愤愤然，讥季氏这种严重违礼的事情他都忍心干得出来，还有什么干不出来呢？这虽已是周礼松弛之后的事情，但从中不难推想当年周礼等级分野的森严。

就这样，周礼这些界定、标示人们身份等级的生硬冰冷的条条框框，竟都被装点在轻歌曼舞、钟鼓琴瑟的典雅、悠扬的音乐形式之中。对此，后人是这样理解的：

乐者为同，礼者为异。

乐统同，礼辨异。礼乐之说，管乎人情。

礼义立，则贵贱等矣；乐文同，则上下和矣。

——（《礼记·乐记》）

不知当年周公制礼作乐时是不是如此明确，乐对礼的配合的确是营构出一种和乐的气氛，让人在不知不觉中一次次接受礼的熏陶。

正因为有配合“礼”的特殊功能，这使音乐艺术在周人那里，具有了在人类审美文化史上几乎是空前绝后的崇高地位。周人建有一整套完备的音乐机构，该机构以大司乐为大乐正，乐师为小乐正，下设大胥、小胥、大师、小师、瞽矇、眡瞭、典同、磬师、钟师、笙师、韎师、鎛师、旄人、籥师、籥章、鞮鞻氏、典庸器等，分工已经十分具体。除大司乐总体负责音乐教育、重大祭祀礼乐、大射之仪，乐师全面负责各种仪典的乐舞、乐仪、乐政外，它如大师掌音律歌诗，小师掌打击吹奏，都各有其职。更有甚者，掌器乐的又分为磬师（教击磬钟编钟）、钟师（掌奏钟鼓）、笙师（掌教吹竽、笙、埙、籥、箫等）等，掌舞蹈的又有籥师（专管羽籥之舞）、旄人（掌舞散乐夷乐）等，演奏、歌唱、舞蹈已经趋于专业化。

从这个音乐机构可以看到，夏商时代巫、舞一体的文化格局已经完全改观，乐官的神职色彩已经十分淡化，尽管祭祀天地仍由大司乐总

管，但正如前面提到的，这种祭祀本身更多的已经是宗法教化、治国安邦的手段，用《周礼·大司乐》的话来说就是“以六律、六同、五声、八音、六舞，大合乐，以致鬼神示，以和邦国，以谐万民，以安宾客，以说（悦）远人”；况且大司乐职能中还有“以乐德教国子，中和祗庸孝友；以乐语教国子，兴道讽诵言语”。

《大武》舞：“象成者也”

与礼乐教化相适应，周代乐舞的内容和形式也发生了显著的变化。首先，人为的事业、活动已经取代神灵巫觋占据了乐舞的主导位置。周代著名乐舞《大武》舞就是这种变化的显著标志。

说起来，《大武》舞本为周人的祭祖舞，仍还属于宗教祭祀的范畴，但其上演的内容，却已完全是武王灭纣建国、周召之治等周人创业历史的画卷。《礼记·乐记》载有宾牟贾与孔子讨论该舞的文字，由此正可见其舞蹈的情形：

夫乐者，象成者也。总干而山立，武王之事也。发扬蹈厉，大公之志也。《武》乱皆坐，周、召之治也。且夫《武》，始而北出，再成而灭商，三成而南，四成而南国是疆，五成而分，周公左，召公右，六成复缀，以崇天子。夹振之而驷伐，盛威于中国也。分夹而进，事早济也。久立于缀，以待诸侯之至也。

该节文字是孔子关于《大武》舞的描述和说明。开始所谓“象成”，即通过表演以再现事业成功的过程，正是《大武》舞的基本特点之所在。其中的“总干山立”“发扬蹈厉”“夹振而驷（四）伐”等等，所指皆为舞容，舞蹈者们通过模拟动作，展现的是当年武王持盾以待诸侯以及士卒们斗志激昂、振铎击节、左突右刺的战斗情景。整个舞蹈共六成（幕），曲一终为一成。第一成舞蹈队伍整队“北出”，表现武王观兵孟津，大会诸侯；第二成表演牧野之战，武王伐纣灭掉殷商；第三成变换方向，显示战胜而南旋；第四成表现征服南方荆蛮之国；第五成舞蹈队形分为两列，代表周公一方的在左，代表召公的一方在右，象征周公、召公分陕而治；第六成舞蹈队伍重又汇合在一起，表演达到高潮，表现天下大定后，举国上下对周天子的颂赞和拥戴。

《大武》舞不但有舞、有乐，还有歌。宾牟贾称《武》乐“咏叹之，淫液之”，说的就是其长声唱叹连绵不绝的歌声效果。关于配合《武》舞各章的歌曲，《左传·宣公十二年》提到其中三首歌的部分歌词：“武王克商……作《武》，其卒章曰：‘耆定尔功。’其三曰：‘铺时绎思，我徂维求定。’其六曰：‘绥万邦，屡丰年。’”这三首歌正都见于《诗经·周颂》，即《武》《赉》《桓》，可知它们本分别为《大武》舞第二成、第三成、第六成的舞诗。现引第六成所唱《桓》篇如下：

[原文]	[今译]
绥万邦，	安定天下万邦，
娄（屡）丰年，	屡获丰收之年。
天命匪解。	承受天命，勤勉不懈。
桓桓武王，	我们武王，威武桓桓。
保有厥士（土），	保有那领土邦国，
于以四方，	对外拥有天下四方，
克定厥家。	对内能使其家安康。
於，昭于天！	啊，武王之德，昭著于天！
皇以间之。	德参昊天，十分美善！

（今译据袁梅《诗经译注》）

很显然，周人发扬蹈厉的历史业绩主要都用舞蹈动作加以表现了，歌曲便没有多少形象展现，只是在用最热烈的赞美，表达“以崇天子”的情感。但其中“以德配天”的观念，却与整个舞蹈张扬人为的主题相呼应，共同体现了周人礼乐的时代精神。

“歌者在上，匏竹在下”

周代礼乐的另一个明显变化是歌、乐、舞的初步分离和对声歌的重视。《仪礼》所载“乡饮酒礼”的用乐情形如下：

工四人，二瑟。……工入升自西阶，北面坐，相者东面坐，遂授瑟，乃降。工歌《鹿鸣》《四牡》《皇皇者华》。卒歌，主人献工。工左瑟一人拜。……笙入堂下，磬南北面立。乐《南陔》《白华》《华黍》。……乃间歌《鱼丽》，笙《由庚》；歌《南有嘉鱼》，笙《崇丘》；歌《南山有台》，笙《由仪》。乃合乐，《周南》：《关雎》《葛覃》《卷耳》；《召南》：《鹊巢》《采蘩》《采蘋》。工告于乐正曰：“正歌备。”乐正告于宾，乃降。

这里声乐、器乐、合乐交替上演，已经各司其职，不相混合。其中首先提到的“工”无疑属于专业歌手，升堂而立，由瑟伴奏而歌，居于表演的中心位置；笙奏列在堂下，编磬悬在两边，用器乐间奏，烘托气氛；最后又由歌手报告演唱完毕。唱歌显然是节目的主体。

周乐的这种重视“升歌”（或称“登歌”），从《仪礼·大射礼》所记整个乐队的排列上也可见一斑。这里歌者和弹瑟乐工被安排在堂上，最接近贵族欣赏者的席位，其他管乐器和击打乐器则列于堂下，这就是所谓“歌者在上，匏竹在下”（《礼记·郊特牲》），“金奏作于下”（《左传·成公十二年》）。

突出歌唱，诉诸词语，这实际上是强化内容传达的一种表现。对此，《礼记》认为周人是在“发德”“示德”，应该说不无道理：

夫祭有三重焉：献之属莫重于祼，声莫重于升歌，舞莫重于《武》《宿夜》，此周道也。（《祭统》）

莫酬而工升歌，发德也。歌者在上，匏竹在下，贵人声也。（《郊特牲》）

升歌《清庙》，示德也。（《仲尼燕居》）

其实，是否“发德”“示德”，歌词本身是最好的说明。《大武》舞中配唱的歌曲《桓》等重在表达武王“以德配天”已如前述；天子祭祖礼乐中“升

歌”的《清庙》，大唱“济济多士，秉文之德”，张扬的也是文德之至。

比较而言，器乐、舞容，以及相伴的呐喊之声，这些更偏于感官的乐舞形式，乃是史前时代以及夏商巫舞的重要特点，它们与时人感情的宣泄和用于享神的宗教旨归是不可分的。随着周代雅乐社会伦理教化功能的强调，对便于伦理情感抒发和观念意识表达的歌诗的重视则是必然的结果。由此，在周代礼乐文化的土壤上，能够创作出成百上千的诗篇，结集成《诗经》这样一部诗歌总集，也就是不奇怪的了。

“肃雝和鸣”

与配合典礼仪式的职能相呼应，与“发德”“示德”的内容相协调，周代雅乐还有一个突出变化，这就是在乐调方面开始向着婉转柔和、雍容典雅的风格转变。《周礼·春官·宗伯》述“大司乐”之职，其中就提到“凡建国，禁其淫声、过声、凶声、慢声”。从“淫”“过”“凶”“慢”这些提法来看，这所禁的声音，无疑是那些刺激、狂放、野蛮的乐舞之声；那么，与此相反，周代雅乐所追求的自当是不尖不利、不促不急、抑扬顿挫、和谐中节的乐调和声音。《诗经·周颂·有瞽》是成王行祫祭之礼（即合祭远近祖先于太祖庙）时配唱的乐歌，其中较多提到了祭礼用乐的情景：

［原文］	［今译］
有瞽有瞽，	盲人乐师，盲人乐师，
在周之庭。	在那周朝太祖庙庭。
设业设虡，	设置乐架，有那大板竖柱，
崇牙树羽。	精刻重牙，又插美丽羽翎。
应田县鼓，	小鼓大鼓，又有悬鼓，
鞉磬柷圉。	摇鼓、玉磬、木柷、木敔，十分整齐。
既备乃奏，	既已完备，乃奏钟磬，
箫管备举。	排箫大管，全都吹奏起来。
喤喤厥声，	喤喤盈耳，它那清越之声，
肃雝和鸣，	庄重调谐，众乐和鸣，
先祖是听。	列位先祖，恭请聆听。
我客戾止，	我的贵宾，已经到达，
永观厥成。	久久观礼，其礼大成。

（今译据袁梅《诗经译注》）

该诗提到了周人用于礼乐演奏的多种乐器，有钟、有磬，有鼓、有柷，有管、有箫，打击、吹奏交响合鸣；更值得注意的是其鼓乐合奏出的声

音效果是“肃雝和鸣”，即一种庄重典雅、雍容和谐的喤喤之声。至于周人在乐舞中所配唱的歌曲、在典礼仪式上所“升歌”的乐诗，其乐调也自应是婉转和谐、控制有节的。

说起来，周人礼乐仪典中所唱的歌大多见于《诗经》中的《雅》《颂》部分，其歌章风格调式的秩序、雅重尚可见到，然其乐调失传既久，今已无缘感知。不过，《左传·襄公二十九年》有一段吴公子季札在鲁国“观乐”的记载，其中季札关于《诗经》诸乐章的评论，虽偏于诗歌的内容和总体风貌，多少也涉及一些声乐特色和效果方面的问题，或可使我们从中推知一二。比如鲁国乐工“为之歌《颂》”后，季札曰：

至矣哉！直而不倨，曲而不屈，迩而不逼，远而不携，迁而不淫，复而不厌，哀而不愁，乐而不荒，用而不匮，广而不宣，施而不费，取而不贪，处而不底，行而不流。五声和，八风平，节有度，守有序，盛德之所同也。

率直而不倨傲，委婉而不屈折，亲近而不过密，相距而不离析……一切都是如此恰到好处，可谓中和至极。其中“五声和，八风平，节有度”特别值得注意，“五声”即宫、商、角、徵、羽五个音阶，“八风”当指金、石、土、革、丝、木、匏、竹八音（见于《周礼·太师》）所创造的八种声音效果，“节”即节奏，所讲的正是歌曲的声乐色调，而其特点，正在于既平且和，张弛有度，温婉动听。

就这样，在制礼作乐的文化氛围中，周人的审美活动首先便以一片隆重和平的音乐歌舞之声展现出其特有的风貌。以此为契机，音乐艺术在周代获得了极大的刺激和发展。周人宫廷乐舞已经相当丰富，既有用于大型宗教祭祀活动的传统六代乐舞，包括黄帝之乐《云门大卷》、唐尧之乐《大咸》、虞舜之乐《大韶》、夏禹之乐《大夏》、商汤之乐《大濩》、周武王之乐《大武》；又有用于日常典礼享乐活动的各种小舞，分“帔舞”“羽舞”“皇舞”“旄舞”“干舞”“人舞”等名目。此外还有散乐（主要是民间乐舞）、四夷之乐（交流而得的其他民族乐舞）、房中乐（多用琴瑟伴奏）、诗乐（其中“风”里的“周南”“召南”作为乡乐常用于房中乐，“小雅”用于宴飨，“大雅”用于会朝和其他重要礼仪，“颂”用于宗庙祭祀）等。周代乐器见于记载的多达近七十种，仅《诗经》中提到的即达二十余种。与此同时，已出现了依据主要制作材料命名的八音分类法，即金（青铜乐器钟等）、石（石磬、玉磬等）、土（陶埙等）、革（蒙皮发声的鼓类等）、丝（用弦发音的琴瑟等）、木（柷、敔等）、匏（葫芦制笙、竽等）、竹（竹制篪、箫等）。正如上述季札评诗乐已经提到“五声”，宫商角徵羽五声之分也是此时的创造。

值得注意的是，从上述歌舞已经出现诸如小舞、散乐、四夷之乐来看，随着周代礼乐实质上对宗教神灵意识的淡化，周人的歌乐舞蹈显然开始向人间化、世俗化演化，这实际上便为当时特别是此后俗乐的繁荣和审美型音乐艺术的发展开启了一片新的天地。

2.“莫不令仪”：规矩典雅的礼仪化生活

在周人的歌唱中，有一个词是常挂在嘴上的，这就是令仪、威仪、礼仪等等的“仪”。诸如“其仪一兮”“九十其仪”“莫不令仪”“乐且有仪”“各敬尔仪”“礼仪既备”“维其令仪”“不愆于仪”“敬慎威仪”“令仪令色”等等（均见《诗经》），可见“有仪”与否对于周人来说是何等重要。“仪”者，“宜也”（《释名·释典艺》），“度也”（《说文》），均指关乎人的适宜、合度、规范的样态，在人自身指仪表、举止，在人所享用的服御器物指法度、限定，在人所从事的活动指规则、仪式，一句话，都是体现某种规范的表现形式。

这个规范就是“礼”。周人制礼作乐不同于前代的更大特点，还在于除了祭祀之礼、各种典礼被赋予差别有等的规范外，人们日常生活的方方面面也都被浸染上礼的色彩。包括城庙、宫室、器用、穿戴佩饰、举手投足、聘问交游、宴享嬉戏，凡是能进入人们视觉和听觉的感观对象，事无巨细，都“莫不令仪”地呈现出典雅规范的程式化格调，共同烘托出礼的精神。

城池宫室车马器用之制

周人分封诸侯必建城池宫室，城、宫自有制，城之广狭、宫之大小，是诸侯身份地位最显著、最直观的标识。对此，周礼有十分严格的规定。《周礼·典命》称“上公九命为伯，其国家宫室车旗衣服礼仪皆以九为节；侯伯七命，其国家宫室车旗衣服礼仪皆以七为节；子男五命，其国家宫室车旗衣服礼仪皆以五为节”，郑玄注云：“国家，国之所居，谓城方也。公之城，盖（大概）方九里，宫，方九百步；侯伯之城，盖方七里，宫，方七百步；子男之城，盖方五里，宫，方五百步。”[1]这里涉及的就是公侯伯子男五等爵位所应享用的城郭、宫室方圆大小的规模定制。与之相应，城墙的长度也自有说法，比如高一丈、长三丈为一雉，侯伯之城长三百雉，其下属的城，则“大都（大城），不过参国之一[2]；中，五之一；小，九之一”。《左传·隐公元年》载“郑伯克段于鄢”，郑庄公之弟共叔段图谋不轨的“罪恶”之一就是所建城墙违背了礼制，大大超过了所应有的三分之一的限度，用祭仲的话来说，就是“城过百雉，国之害也”。可见，城郭大小是要被作为是否僭越失礼的原则问题来对待的。

其实，不止方圆大小，宫室的间数、门数、高度等等，也都有所规定。《周礼·天官·宫人》有“掌王之六寝之修”说，《内宰》有“以阴礼教六宫”说，郑玄据此认为天子有六寝六宫之制。以周礼每等“降杀以两”（《左传·襄公二十六年》）的制度，则诸侯当为四寝，大夫当为二寝。《春秋》《左传》记诸侯之事曾分别提到“西宫”“北宫”，有西必有东，有北必有南，可知诸侯确有东西南北四宫。至于门，郑玄提到天子宫室有五门，诸侯宫室有三门。考之文献，天子之门已见皋门、应门、路门之称，诸侯之门则提到有库门、雉门、路门三门，天子是否同时兼有诸侯所有的库门、雉门，曾是论者存疑的问题。近年出土的陕西雍城县马家庄春秋秦国3号遗址，分明有五进院落，由南至北，每院正中一门，恰为五重门[3]。可见当时确有五门之制，其初拥有五门的只能是天子而非诸侯。至于身为诸侯的秦国何以出现五门，道理并不复杂，春秋之后，王道中落，诸侯争霸，天子已徒有虚名，诸侯公然僭用天子才能使用的五门之制，是完全可能的。宫室的高度，《礼记·礼器》称“天子之堂九尺，诸侯七尺，大夫五尺，士三尺”，也是各有差等，秩序井然。

这一座座卡着固定尺码建造起的城池，一片片大小、高矮有定制的宫室，就像是特制的一个个标志人们身份的大型徽章，星罗棋布地安置

在中原大地上，形成了周代一道特有的风景线。

至于日常所用器物、出门乘坐的车马等等，也都是各有讲究、不相混淆的。比如室内所用的坐席、寝席，“天子之席五重，诸侯三重，大夫再重”（《礼记·礼器》）；席的质地纹饰，也自当有别。《礼记·檀弓》记述曾子重病将殁之时，经童子一句“华而睆，大夫之箦与”的提醒，意识到自己眼下正铺着季孙氏所赐的大夫级的用席，便一定要人换掉（“易箦”），以求“得正而毙”，就是关于席子礼制的一个小插曲。

再比如室内的摆设，有一种专门存放食物的阁，类似今天的食品架或食品柜，周礼规定天子可以拥有这样的阁共十个，左右各五设置在正室外的夹室里，公侯伯可拥有五个，大夫至70岁才可拥有这样的阁，可设三个，士则不能有阁，只有一个土坫放食物（《礼记·内则》）。另有一种专门放置酒杯的架子，称“反坫”，按礼制唯国君招待外国君主，方可于堂上使用，这就难怪孔子讥管仲：“邦君为两国之好，有反坫，管氏亦有反坫，管氏而知礼，孰不知礼？”（《论语·宪问》）

作为“招摇过市”、直接诉诸视野、显示身份的车马，更是讲究，比如天子行大礼所乘的车子称大辂，行军礼所乘的车子称戎辂，《左传·僖公二十八年》载晋楚城濮之战后，晋文公因率诸侯成功地抵御了楚人的进逼，周天子特赐“大辂之服、戎辂之服”，这个破例正说明一般诸侯是不得享用的。贵族朝觐祭祀，常常随有“贰车”，即副车，对此，礼也有定制，这就是“诸侯七乘，上大夫五乘，下大夫三乘”（《礼记·少仪》）。

[1] 《十三经注疏》第780页，中华书局，1980年版。

[2] 侯伯城三百雉的三分之一，即一百雉。

[3] “缙”通“搢”。

莫不令仪：人的仪表美

当然，上述一切居室用度的种种规定，归根结底都是为了人的规矩合度。满目都是这些特定身份的标志、代码，岂不是随时随地都在被提醒着，要注意自己所处的等级位置和所应有的举止规范？而人的“令仪”“威仪”，即得体、庄重的仪表和举止，才是周代礼仪最核心的部分。

首先，服饰装束对于“令仪”“威仪”的表现有着十分重要的意义，“别衣服”，即区别各类人等以及不同场合所应穿的服饰，在周人这里的讲究也可谓登峰造极。比如冠，即加在发髻上的罩子，成年贵族男子方可加戴，年满20岁要专门举行冠礼，同时起别名，意味着从此成人。冠又有冕、弁之分，冕是君王、诸侯及卿大夫所戴的礼帽，其形制较一般的冠在顶部多加一前低后高的长方形板，称“延”。延前后挂着一串串圆玉，称“旒”。不同等级身份的人，延上的旒数即不相同，按照《礼记·礼器》的说法，就是“天子之冕，朱绿藻，十有二旒，诸侯九，上大夫七，下大夫五”。弁是贵族平时加戴的比较尊贵的帽子，又分皮弁（武冠）、爵弁（文冠）两种。皮弁以白鹿皮缝制，拼结处饰以五彩的玉石，看似繁星，所以时人的歌中有“会弁如星”（《诗经·卫风·淇奥》）的比喻。爵弁红中带黑，也称雀弁，显然因其颜色与雀头相近而得名。冕、弁所应加戴的场合都是有所规定的，比如天子，祭祀及举行听朝之礼时要戴冕，每日视朝及朝食时戴皮弁，饭后换成玄冠（即雀弁）；诸侯祭祀先君时戴玄冕，朝见天子时自降一格戴副冕，在太庙听朔时戴皮弁（《礼记·玉藻》）。《左传·襄公十四年》载卫献公当大夫孙文子、甯惠子朝服进见之时，不脱去日常及狩猎时方可加戴的皮冠（即皮弁），被视为故意违礼以羞辱二大夫，竟导致了他们的反目，足见冠戴之制在周礼中的讲究程度。

衣服之制的讲究与冠制是相辅相成的，其中又尤以礼服为最。天子冠冕必同时加穿冕服，冕服绘绣有山、龙、华虫等纹饰，又称“龙衮”；诸侯礼服上绘的是一种黑白相间如斧形的花纹，称“黼”；大夫礼服上绘的又是黑青相间如两“己”相背的花纹，称“黻”；士则赤黑色上衣，浅绛色下衣，不复有纹饰。这就是《礼记·礼器》所说的，“天子龙衮，诸侯黼，大夫黻，士玄衣纁裳”。与之相应，妻室的命服也有分别，王后穿袆，是上有彩色雉鸡图纹的黑色衣裳；夫人穿揄狄，是上有彩色雉鸡图纹的青色衣裳；子男的妻子，是上有无色雉鸡图纹的赤色衣裳……

古人衣服所系的大带，即“绅”，天子用素色，大红衬里，整条大带都有滚边；诸侯所用里外皆素色，也是整个加滚边；大夫素带素里，带的下垂部分有滚边；士是熟绢大带，没有衬里，下垂部分加滚边；有学问、技能却没有做官的士人，用锦带；在学的弟子用缟带（《礼记·玉藻》）。

周人身上的佩戴也是极有说法的。《礼记》有“古之君子必佩玉”之说，关于佩玉，其礼制为：天子所佩之玉为纯白色，以黑色丝带相系；诸侯佩的是有黑色山形图纹的玉，红色丝带；大夫佩的是苍色水纹的玉，缁色丝带；太子佩美玉，杂色丝带；士佩的则是次于美玉的美石，赤黄色丝带（《礼记·玉藻》）。另外，周人君臣朝会时绅带中必搢（插）有一狭长板子，称“笏”，用来在君前指点、规划和记事，后代官员称“缙绅”[1]，即由此而来，“所谓搢绅之士者，搢笏而垂绅带也”（《晋书·舆服志》）。就是这一小小的笏，礼制也有分说，即天子的笏是用美玉做的；诸侯的是用象牙做的；大夫的是用竹做的，上面刻有鱼须的图纹；士笏也用竹制，但不加任何纹饰。

穿着佩戴着典雅合度的服饰礼器，这只是仪表容貌的一个部分，而一个人是否有“令仪”“威仪”，还有一个相当重要的方面，这就是他的举手投足，风度姿态，是否合乎优雅的格调。于是，在礼书中，便有了种种关于仪容的要求和说法。比如平日里坐着要像祭祀中装扮的受祭人那样端正，站着要像祭祀时那样恭敬[2]；走起路来，随着身上佩玉发出的徵角宫羽之声，要掌握好一定的节奏，碎步趋走时就像合着《采齐》的乐节，慢步缓行时又像合着《肆夏》的乐节，转身合乎圆，拐弯合乎方：

古之君子必佩玉，右徵角，左宫羽。趋以《采齐》，行以《肆夏》，周环中规，折还中矩。（《礼记·玉藻》）

而且，步履要稳重，手臂不乱晃，目光不斜视，嘴唇要抿紧，声音要沉静，头颈须挺直，表情要端庄：

足容重，手容恭，目容端，口容止，声容静，头容直，气容肃……（《礼记·玉藻》）

这里，已经完全把人的面容身姿舞台化、仪式化，在某种意义上，也就是审美化了。

[1] “缙”通“搢”。

[2] 《礼记·曲礼》：“坐如尸，立如齐。”“齐”，通“斋”。

美育：学乐，诵诗，行礼，习射

周人的教育，在很大程度上也正是从培养其“令仪”“威仪”出发的，贵族子弟的学业就是由大司乐机构掌管。大司乐、乐师及太师教子弟们舞蹈、歌唱、奏乐、行礼、诵诗、射御，其教育内容及其方式可以说都完全是一种美育的形式。对此，《周礼·春官·宗伯》述之甚详：

大司乐掌成均之法，以治建国之学政，而合国之子弟焉。……以乐德教国子，中、和、祗、庸、孝、友；以乐语教国子，兴、道、讽、诵、言、语；以乐舞教国子，舞《云门》《大卷》《大咸》《大韶》《大夏》《大濩》《大武》。

乐师掌国学之政，以教国子小舞。……教乐仪，行以《肆夏》，趋以《采齐》。车亦如之。环拜以钟鼓为节。

大师掌六律六同……教六诗，曰风，曰赋，曰比，曰兴，曰雅，曰颂。以六德为之本，以六律为之音。

这里所教授的内容，既包含有乐德、乐语、乐舞、乐歌，还包含有乐仪，很明显是把礼的义理、规范，寓于音乐歌舞和吟诵行礼这些艺术活动的开展和演示之中，真可谓是“寓教于乐”了。此外，《礼记》中有的篇章还较为详备地提到了这些教学科目具体的时间和程序：

凡学世子及学士，必时。春夏学干戈，秋冬学羽籥，皆于东序。小乐正学干，大胥赞之。籥师学戈，籥师丞赞之。胥鼓南。春诵夏弦，大师诏之。瞽宗秋学礼，执礼者诏之；冬读书，典书者诏之。（《文王世子》）

……十有三年，学乐，诵诗，舞勺。成童舞象，学射御。二十而冠，始学礼，可以衣裘帛，舞大夏。（《内则》）

其中《文王世子》中的“学”是使动用法，实际上就是“教”。该节提到教授太子和士子的科目，一年四季，都有一定的时序安排。春夏二季教干戈武舞，秋冬二季教羽籥文舞。教舞的地点都在东序，干戈武舞的教员由小乐正担任，大胥协助；羽籥文舞的教员由籥师担任，籥师丞协助。演练时，由胥用南乐掌握鼓点。另外，春天学子们要背诵乐诗，夏天练奏弦乐，都由大师指导。秋天在瞽宗乐府学行礼，由司仪指导，冬天在上庠学校读书，由掌管书籍者指导。《内则》同样提到了士子们要

学乐、诗、舞、礼，另外还提到了要习射御，且指出了从学的具体年龄。应该说正是有这种自幼的教导、演练、熏陶，才使得“令仪”在上层社会的普及成为可能。

琴瑟、赋诗、揖让：文雅化的生活方式

于是，无论宾朋相会，使者往来，甚至比武游乐，都可闻琴瑟歌诗之声，都可见揖让有序之礼。《诗经·小雅·鹿鸣》是燕飨宾客之歌，诗中唱道：

呦呦鹿鸣，食野之苹。
我有嘉宾，鼓瑟吹笙。
吹笙鼓簧，承筐是将。
人之好我，示我周行。

《诗经·郑风·女曰鸡鸣》是一对夫妻的唱和，当夫提到去“弋凫与雁”，即去射野鸭和大雁来共享后，妻对夫表白道：

弋言加之，与子宜之。
宜言饮酒，与子偕老。
琴瑟在御，莫不静好。

夫妻间的日常饮宴，也是“琴瑟在御”，一切都是那么优雅、温馨、“静好”，礼乐之仪的生活化可见一斑。《左传·昭公十六年》载晋大夫韩宣子聘郑，临别时郑国诸大夫为之饯行，宴会几乎成了赋诗会：

夏四月，郑六卿饯宣子于郊。宣子曰：“二三子请皆赋，起亦以知郑志。”子齹赋《野有蔓草》，宣子曰：“孺子善哉，吾有望矣。”子产赋郑之《羔裘》，宣子曰：“起不堪也。”子大叔赋《褰裳》，宣子曰：“起在此，敢勤子至于他人乎？”子大叔拜。……子游赋《风雨》，子旗赋《有女同车》，子柳赋《萚兮》。宣子喜，曰：“郑其庶乎！二三君子以君命贶起，赋不出郑志，皆昵燕好也。二三君子，数世之主也，可以无惧矣。”

这就是周人礼乐文化所形成的中国文化史上曾经流行的一种十分独特的现象——“赋诗言志”，即通过吟诵当时通行的歌诗以抒怀达意。郑大夫们所赋的诗皆见于《诗经》中的《郑风》，都是郑国自己的歌诗，多为男女言情之作，但实际上他们却借此以表达郑国对晋国的归附、投好态度，韩宣子即文中自称的“起”对此完全心领神会，所谓“皆昵燕好”，说

的就是都在表达友好情谊。这里记载的显然是晋、郑间的一次外交活动，其间歌赋和答，诗情画意，极具艺术氛围。

观看周人的射箭比武，与其说是激发竞技意识，毋宁说也是一种礼的熏陶：

古者诸侯之射也，必先行燕礼；卿大夫士之射也，必先行乡饮酒礼。故燕礼者，所以明君臣之义也。乡饮酒之礼者，所以明长幼之序也。

故射者，进退周还必中礼。内体正，外体直，然后持弓矢审固。

其节，天子以《驺虞》为节，诸侯以《貍首》为节，卿大夫以《采蘋》为节，士以《采蘩》为节。

孔子曰："君子无所争，必也射乎！揖让而升，下而饮，其争也君子。"

——《礼记·射义》

这里是关于周人举行射箭比赛的一些说明。由此可以得知，射前要先行宴饮之礼，敬酒还礼之间，都有尊卑长幼之序，以此明示礼的规范。参加比箭者，要先彼此作揖行礼，然后伴着音乐的节奏，走着方步，登上射位，端端正正，瞄准靶心。射罢下场，再举杯行礼，以示尊重。难怪孔子会说，这种竞争比试，也是有君子之风的。

周人宴饮宾客，还有一种更日常生活化的游乐名目，叫做"投壶"，即比试把矢投进壶中。根据《礼记·投壶》的说法，主人邀请宾客一起投壶，宾客须先谦让辞谢，待主人一再恳请后，表示恭敬从命，再拜受矢。宾主皆说出一个"避"字，回到原位。接下来是助手设席，司射量好放壶的位置，摆好盛放算（用来统计投中之数）的中，然后持算站立一旁，向在场宾主宣布投壶规则：矢头投进壶中才算入，宾主交替投矢，胜方请败方喝罚酒；败方把自己得的筹码并入胜方的筹码中，如胜方得了三个筹码，大家就都为其喝庆贺酒。同时司射又对堂下宾主双方的子弟强调，不要背对堂前站着，不要大呼小叫，否则罚酒一杯。然后，司射吩咐乐工奏响《貍首》的曲子，并要求节奏要迟速均匀。于是，在音乐和有节律的鼓点的伴奏下，宾主上堂投壶，投中一次就在其"中"里放一枝算。投壶结束后，又由司射宣布统计数字，报告胜方。最后便是胜方子弟为败方斟酒，十分客气地敬请取用；合并筹码后，又斟酒为多码的一方庆贺。就这样，连游乐都是如此秩序井然，斯文礼貌，讲究"令仪"。

至此，周代制礼作乐的精神，应该说已经渗透到这个文化肌体的每一个毛孔中了。在这整个生活方式几乎都变得规范化、"令仪"化了的文化母体中，一种截然不同于前代的新的人格美理想，也就自然而然地孕育生成了。

3.“君子”：周人理想的人格范型

上述孔子在谈及射礼时曾说，“揖让而升，下而饮，其争也君子”，很显然，这是把不失君子风度，当作了对射仪之“争”的最高褒奖。其实，不只孔子，周人几乎都是喜欢用“君子”一词来称道人的言行风范的。

周公当成王长大成人正式登基之时，作《无逸》勉其勤于王政，开篇就是“呜呼，君子所其无逸，先知稼穑之艰难”（《尚书·周书》），言真正有为的居上位者当先知民情之疾苦。

鲁僖公二十五年，周襄王因晋文公保周室有功，赐予阳樊之地，阳人不服，晋人围之。阳人仓葛于城上大呼“臣闻之曰：‘武不可觌，文不可匿；觌武无烈，匿文不昭’”，晋文公闻此言，赞道，“是君子之言也”，竟因此而解除了对阳人的包围（《国语·周语》）。

鲁昭公元年，郑国子产至晋国聘问，并探视晋侯的病情，当叔向问及晋侯之病当为何神所祟时，子产认为该病应是“出入饮食哀乐之事也”，然后宣称：“君子有四时，朝以听政，昼以访问，夕以修令，夜以安身，于是乎节宣其气。”（《左传·昭公元年》）

鲁昭公八年，晋国师旷解释当时关于“石言（石头开口说话）”的传闻，称“石不能言”，只是有人在凭借石头表示不满的情绪，“今宫室崇侈，民力彫尽……石言，不亦宜乎？”叔向闻此言后叹服：“子野（师旷之字）之言，君子哉！君子之言，信而有征。”（《左传·昭公八年》）

在周人的筮辞集《周易》中，“君子”一词也多有出现，《乾卦》九三言及劲健有为又谨慎从事的刚柔相济的状态，便有“君子终日乾乾，夕惕若”之辞，由此引发出“天行健，君子以自强不息”的《象》辞之说和“君子进德修业”的《文言》之义；《谦卦》言及“满招损，谦受益”的道理，卦辞是“君子有终”，初六爻辞是“谦谦君子，用涉大川，吉”，由此“谦谦君子”遂成谦逊有德的形象写照。

翻开周人的歌曲集《诗经》，更可听到一片“君子”之声。敬称君王呼君子：“淑人君子，其仪不忒；其仪不忒，正是四国。”（《曹风·鸤鸠》）“君子万年，保其家邦。”（《小雅·瞻彼洛矣》）尊称贵族大夫呼“君子”：“显允君子，莫不令德。”（《小雅·湛露》）“凡百君子，敬而听之。”（《小雅·巷伯》）称美男子呼“君子”：“窈窕淑女，君子好逑。”（《周南·关雎》）妻子思夫呼君子：“言念君子，温其如

玉。”（《秦风·小戎》）“振振君子，归哉归哉。”（《召南·殷其雷》）情人爱称亦呼君子：“君子阳阳，左执簧，右招我由房，其乐只且。”（《王风·君子阳阳》）……

很显然，“君子”正是周人区别于前代的审美理想之所在。

“君子比德于玉”

“君子”一词极有可能就是周人的发明。今见甲骨卜辞和殷商旧典尚未发现有“君子”之称，而在西周初期周人的口中，“君子”一词却已经多有所闻了。

首先，“君子”时常与“小人”相对，最初多是就地位的尊卑而言，而且这一因素在后来有时仍还被保留在“君子”的含义中。《尚书·周书·旅獒》所谓“德盛不狎侮。狎侮君子，罔以尽人心；狎侮小人，罔以尽其力”，《周易》所谓“君子得舆，小人剥庐”“君子豹变，小人革面”等等，都是周初常见的用法，孔子的“君子喻于义，小人喻于利”（《论语·里仁》）之说，多少也含有地位、生活来源差别所带来的追求不同的意思。即使到了战国孟子那里，称“无君子莫治野人，无野人莫养君子”（《孟子·滕文公上》）时，其“君子”也是偏重于“劳心”者、“治人”者的层面上。就词汇来源考之，“君子”一词应该首先源于“君”字。“君”，《说文》：“尊也。从尹口，口以发号。”段玉裁注：“尹，治也。”“尹亦声。”[1]《仪礼·丧服》《传》曰：“君，至尊也。”郑玄注：“天子、诸侯及卿大夫有地者皆曰君。”[2]“君”这一原本特指据有土地的统治者的通称，再加上一个“子”字，成“君子”，其范围当更加宽泛一些，因为“子”在上古有子爵、士大夫统称、男子美称等多重含义。《尚书·酒诰》“庶士有正，越庶伯君子，其尔典听朕教”，注曰：“众伯君子长官大夫统庶士有正者，其汝常听我教，勿违犯。”[3]“君子”在此即泛称众位卿大夫。

其次，更须注意的是，即使在使用之初，“君子”在指称上层贵族的同时，也含有道德品行的成分。即是说，上层贵族而兼有品行者才更多地被称为君子。上引《尚书·无逸》中周公的“君子所其无逸，先知稼穑之艰难”，注文就称“叹美君子之道，所在念德，其无逸豫。君子且犹然，况王者乎”[4]，认为其中的“君子”乃是既有身份又有德行者；《周易》中的“君子终日乾乾，夕惕若”，“谦谦君子”等等，也更多的是指一种作为君子的精神状态。

说起来，这种同时兼有身份和品行的“君子”称谓，正是周人等级观念和尚“德”精神交汇而成的一个“特产”。我们知道，较之殷商崇神尚力的文化精神，周人在其由小到大、由弱到强直至取殷商而代之的发展过程中，始终都是以崇文尚德、争取盟邦“同心同德”为其重头砝码的，并

由此提出了“以德配天”的口号，从神治转向了宗法礼乐之治。有德是周人君王所标榜的优势所在，也是他们被歌颂的主要内容。“於乎不（丕）显，文王之德之纯”（《诗经·周颂·维天之命》）、“明明天子，令闻不已，矢其文德，洽此四国”（《诗经·大雅·江汉》）、“乃及王季，维德之行”（《诗经·大雅·大明》）……在周人这些颂赞之歌中，“德”字几乎不绝于耳。这样，是否有“德”，便成为作为一位合格君上或拥有君上尊贵称号的重要涵项。这恐怕就是“君子”最初便含有德行成分的直接原因；同时，它又因“有德”，而成为时人对君上特有的尊称和赞誉。

以此为契机，很快，“君子”便演化为一般的尊称、敬称，实际上也就成了理想人格的代名词。到这时，“君子”已开始更多地偏重于人的品格、修养的层面，而不再拘泥于贵族的身份和地位。而且，随着礼乐文化的全面展开，周人所崇尚的君子人格，又在尊贵、有德的基础上，被赋予了更为丰富而独特的性格内涵。

那么，究竟怎样的性情品行才称得上是“君子”？或者说，“君子”理想崇尚的又是一种怎样的人格风范？

上引《诗经》大量的“君子”尊称时，《秦风·小戎》一句“言念君子，温其如玉”，尤其值得注意，因为它正显示了周人与崇尚“君子”密切相关的又一特别的文化现象，这就是“君子比德于玉”（《礼记·聘义》）。的确，以美玉比君子的修辞用法，在《诗经》中并不仅见，《大雅·卷阿》的“颙颙卬卬，如圭如璋，令闻令望。岂弟君子，四方为纲”，正是用玉圭、玉璋为喻，赞美君子的“令闻令望”。

“玉，石之美者”（《说文》），本是随着石器创造而被史前人类发现的制品材料。它比石器质地坚硬，故具有更佳的使用效果；相对来说，其采集和制品打磨也更有难度；加之它又有丰富的色彩、柔和的光泽及温润的触觉，这些因素都使玉从一开始便成了人们珍视的佼佼者。而一旦受到特别的“器重”，在它身上就开始越来越多地凝聚上精神和观念的内容，是否拥有它，拥有的数量，往往成为显示等级身份乃至财富的一种标志。于是我们在第一章中已经看到，较之石器、陶器乃至后来的铜器，兴盛于原始时代末期的玉器，自始至终都更多的是作为礼器、饰品等非实用性艺术品来制作的，其中的玉琮、玉戚等，已经是部落首领权力的象征。这种情况到了已经步入青铜时代的殷商更加突出。青铜器物的实用性优势和重器的宗教意味，使玉制品的装饰价值和审美价值愈加放大，人们更加费时费力地打磨它，雕琢它，以增加其精美的程度。殷墟妇好墓在出土大量青铜礼器的同时，就出土有更大数量的玉饰制品，它们造型优美，品种齐全，特别是雕琢的人物、动物形象装饰品，工艺已十分讲究，诸如兽面纹玉斧、带柄玉人、阴阳玉人、玉蚕等等，皆已栩栩如生。在这些玉器身上，凝结了时人所能达到的最高的创造力、想象力和工艺水平，作为供人欣赏的审美作品，其原本就有的珍贵品质更加凸显出来。

玉至周不但仍保留了几千年来积淀在它身上的贵重成分，而且随着

周人崇尚精神、品德文化特点的形成，它又被赋予了新的高尚、典雅而完美的品格。在这里，玉是最重的礼品和回报：“锡（赐）尔介圭，以作尔宝”（《诗经·大雅·崧高》）、“何以赠之？琼瑰玉佩”（《诗经·秦风·渭阳》）、“投我以木瓜，报之以琼琚”（《诗经·卫风·木瓜》），后者在后代虽成了“投桃报李”之意，当时却应该是敬我一分、回你十分、“滴水之恩当涌泉相报”式的感情回报；玉又是时人最崇尚的佩饰：“何以舟（佩带）之？维玉及瑶，鞞琫容刀”（《诗经·大雅·公刘》）、“俟我于著乎而，充耳以素乎而，尚之以琼华乎而”（《诗经·齐风·著》）、“巧笑之瑳，佩玉之傩”（《诗经·卫风·竹竿》）；而且，前面已经提到，《礼记·玉藻》还有“古之君子必佩玉”之说，这是因为随着佩玉发出的音乐之声，君子须“趋以《采齐》，行以《肆夏》，周还中规，折还中矩，进则揖之，退则扬之，然后玉锵鸣也……君子无故，玉不去身。君子于玉比德焉”。原来，佩玉的摆动发出的悦耳之音，正与君子规矩中节的举手措足相协调，共同组合成一种和谐的美的风范。

就这样，美玉与人的精神气质发生了共鸣。对玉的偏爱，使人们有意在玉身上寻找时尚所推崇的种种美德，这才有了以玉比德的独特文化。对此，《礼记·聘义》有更明确的阐释和总结：

君子比德于玉焉。温润而泽，仁也；缜密以栗，知也；廉而不刿，义也；垂之如队（坠），礼也。叩之其声清越以长，其终诎然，乐也；瑕不掩瑜，瑜不掩瑕，忠也……

另外，许慎《说文》释“玉”时也有类似玉“德”的说法：

玉，石之美有五德者。润泽以温，仁之方也；理自外，可以知中，义之方也；其声舒扬，专以远闻，智之方也；不挠而折，勇之方也；锐廉而不忮，絜之方也。

原来，玉竟有如此完美、全面的品德。当然，谁都知道，正像《诗经·邶风·静女》赞叹美人所赠“柔荑”时说的，“匪女（汝）之为美，美人之贻”，对于玉的美德，我们也完全可以说，非玉之为美，君子所服。这里不分明是在借玉德以称美“君子”和完美的人格吗？

当然，上引材料，皆是后人所述，不免增添了一些内容，但可以肯定其中有些部分必定是当初观念的延续。比如它们都在第一条提到了玉的“温润以泽”“润泽以温”，也就是美玉那种圆润光滑、色泽柔和、温凉适中的特有质地。它给人的感觉不是强烈的刺激，而是温馨、宁静、和谐，是一种恰到好处的美。《诗经·秦风·小戎》的“言念君子，温其如玉”，显然取的就是玉的这种“温润以泽”的特点来赞美君子的。这首诗是一位女子表达对出征丈夫的思念，那么“温其如玉”就该是指夫君温和文雅、体贴敦厚的性情和德行高尚的品质了。至于《诗经·大雅·卷阿》赞美君王“如圭如璋”，前面一句恰恰是“颙颙卬卬”，即一方面温和肃敬，一方面又气宇轩昂，也正是一种有张有弛、有礼有仪、恰如其分的人格风

范。

当然，这种恰如其分的美是要经过一定的礼的规范和度的把握才可以获得的，这也正像玉制品纯洁晶莹、圆润光滑的层面须经“切磋琢磨”才能焕发一样。《诗经·小雅·鹤鸣》言“他山之石，可以攻玉”，正说明美玉需要有一番攻治的功夫。于是，玉的成器就又成了君子修养、磨炼的象征。《诗经·卫风·淇奥》正是这样一首典型的“比德于玉”的君子之歌：

瞻彼淇奥，绿竹猗猗。
有匪君子，如切如磋，如琢如磨。
瑟兮僩兮，赫兮咺兮，
有匪君子，终不可谖兮。（一章）

瞻彼淇奥，绿竹如箦。
有匪君子，如金如锡，如圭如璧。
宽兮绰兮，猗重较兮，
善戏谑兮，不为虐兮。（三章）

歌曲从品质、风度、修养到性格，为我们描绘出一位在时人心目中十分完美合体的君子形象。他就像经过了雕刻琢磨而纯正圆润的美玉一样，整个体态风采举止都是那么恰到好处，既威武轩昂、神采奕奕，又庄重得体、心胸宽厚；既活泼风趣、善于说笑逗乐，又不粗犷无礼，这是何等难得的一种“分寸”和“度”呵！这和美玉的温凉适中、既坚硬又柔和，“燥不轻，湿不重”，造型明朗又不过分棱角突兀等等，简直是天生的吻合。

[1] 《说文解字注》第57页，上海古籍出版社，1981年版。

[2] 《十三经注疏》第1100页，中华书局，1980年版。

[3] 《十三经注疏》第221页，中华书局，1980年版。

[4] 《十三经注疏》第221页，中华书局，1980年版。

“文质彬彬，然后君子”

由周人这种“于玉比德”，人们已经不难感受到君子人格的基本特点。而从周人诸多对君子的称许、评说特别是论述中，更可见他们君子理想的具体内涵和层面。

首先，就内质而言，君子须有仁德操守义节，所谓正人君子是也。“仁德”即施仁惠、得民心、受爱戴；“操守”即持之以恒地守“德”，身正行端，取信于民；“义节”即追求道义，合乎礼节。《诗经·曹风·鸤鸠》称颂“淑人君子，其仪一兮。其仪一兮，心如结兮”；“淑人君子，其仪不忒。其仪不忒，正是四国”，歌颂的正是君子的执义如一，用心公正，法有常度，为天下表率。《诗经·小雅·节南山》慨叹上苍无情，期盼有君子之德的人来安国治邦，所谓“昊天不惠，降此大戾，君子如届（至），俾民心阕（平息）”，诗人心目中的君子又是民心所向，仁君贤臣。上引《左传》叔向评论师旷关于“石言”的说法是“君子哉”，“君子之言，信而有征”，则涉及君子的言语之“信”。孔子言及君子，更是反复强调其坚持道义德行的方面，所谓“君子喻于义，小人喻于利”（《论语·里仁》）、“君子怀德，小人怀土”（《论语·里仁》）、“君子谋道不谋食”（《论语·卫灵公》）、“食无求饱，居无求安……就有道而正焉”（《论语·学而》）是也。

其次，就外在形式而言，君子须仪表端正，举手投足合乎礼仪规范。《诗经·小雅·湛露》在歌唱君子“莫不令德”后，就又唱到了“莫不令仪”；《诗经·小雅·菁菁者莪》也唱“既见君子，乐且有仪”。仪，便是指外表的威仪，其中包括了堂堂仪表、举止风度及礼仪做派等综合指标。上面我们曾用“莫不令仪”作为周代礼仪化生活的概括，其实这种“令仪”的人格典型就是君子。孔子称“质胜文则野，文胜质则史，文质彬彬，然后君子”（《论语·雍也》），这所谓“文”，即是对内在之质的礼仪修饰，修饰得恰到好处，才是君子。

再次，就情性禀赋而言，君子须稳健谦和，温厚友善。《周易》《乾》卦言“君子终日乾乾”，说的是强健有为，“夕惕若”，则又是谨慎多思。《谦》卦反复称“谦谦君子”“劳谦，君子有终”，强调的都是其谦恭态度，《大壮》的“小人用壮，君子用罔”，更说明君子虽强而不逞强。《诗经》凡提到“君子”常用“乐”“乐胥”“岂弟”来加以修饰，诸如“乐只君子，福履绥之”（《周南·樛木》）、“既见君子，乐且有仪”（《小

雅·湛露》）、“君子乐胥，受天之祜”（《小雅·桑扈》）、“既见君子，孔燕岂弟”（《小雅·蓼萧》）、“岂弟君子，来游来歌”（《大雅·卷阿》）等等。“乐”即和和乐乐，“乐胥”即“乐兮”，“岂弟”之“岂”亦训“乐”，“弟”训“易”，即平易友善。它们都旨在表现君子那种亲切和蔼、温厚友善的秉性和态度。至于孔子，对于君子温厚恭谨、礼让谦恭、能屈能伸的性格所言更多。在孔子看来，君子为人最忌张扬，应少说多做，所谓“君子欲讷于言而敏于行”（《论语·里仁》）、“先行其言而后从之”（《论语·为政》）、“耻其言过其行”（《论语·宪问》）；君子无争，忌“勇”，所谓“君子无所争”（《论语·八佾》）、“君子矜而不争”（《论语·卫灵公》）、“君子有三戒……及其壮也，戒之在斗”（《论语·季氏》）、“恶勇而无礼者”（《论语·阳货》）；君子审时度势，能屈能伸，所谓“直哉史鱼，邦有道，如矢，邦无道，如矢。君子哉蘧伯玉，邦有道则仕，邦无道，则可卷而怀之”（《论语·卫灵公》）。

这就是周人心目中的“君子”。有德有仪，温柔敦厚，怀持仁德道义，又以谦恭得体的态度行之，正所谓“义以为质，礼以行之，孙（逊）以出之，信以成之，君子哉！”（孔子语，见《论语·卫灵公》）

温厚与贤淑：《诗经》中的人物美

君子人格从审美理想层面典型地反映了周代文化的礼乐精神和人文色彩。在这一宣称“以德配天”、重视人治的文化中，天神高高在上，只具有监临敦促君王尚德行、成治世的理论意义；曾经被视为人神媒介、“上传下达”的特殊人物巫觋也早已风光不再，只作为遗俗具体行使诸如祈雨、驱邪的仪式；在这个于本国内部主要靠宗法关系、礼乐之制维系社会的机制中，勇武尚力的英雄人格也多无用武之地。这一文化对上把成治世、求安宁的希望寄托在有仪有德、获天禄、得民心的仁君身上，对下选择合乎礼法规范、遵道守义、得体合度、文质彬彬的品格风范，“君子”正是他们的合体。

　　这种君子理想的树立，使周人的审美风尚为之一变。就以他们的歌曲集《诗经》为例，从中人们不难发现，尽管其时还处于刚刚跨入文明门槛的社会发展早期，以温柔敦厚、文质彬彬为基本特征的人格范型却已经完全取代神格和蛮武的英雄，成为时人的审美追求。在这部歌集中，无论多是王公卿大夫所作的《雅》《颂》，还是多为民间歌曲的《国风》，凡赞美男子，往往总是强调其宽厚持重、温和恭谨、文雅合度的秉性。例如：

　　麟之趾，振振公子，于嗟麟兮。（《周南·麟之趾》）

　　匪直也人，秉心塞渊。（《邶风·定之方中》）

　　考槃在涧，硕人之宽。（《卫风·考槃》）

　　彼都人士，狐裘黄黄。
　　其容不改，出言有章。（《小雅·都人士》）

　　我觏之子，维其有章矣。（《小雅·裳裳者华》）

　　济济多士，秉文之德。（《周颂·清庙》）

“振振”，《毛传》注为“信厚”，《诗集传》注为“仁厚”，都不离一个“厚”字。“塞渊”，即充实深厚。“宽”者，宽容厚道也。“都人士”之“都”，应为闲雅之义，《郑风·有女同车》“彼美孟姜，洵美且都”，《诗集传》注“都，闲雅也”可证；所谓“其容不改，出言有章”正是称其

仪容端正、言谈文雅。“秉文之德”，即秉持“文德”，自是与“武德”相对，突出的还是有章有典、言谈斯文的作风。可见虽颂赞的对象有别，但无一例外，它们都表现出对仁厚雅重之风的崇尚。

还有《大雅·崧高》和《大雅·烝民》。这两首诗都是王公大臣尹吉甫所作的赠别诗，前一首赠别宣王舅氏申伯出封于谢，后一首赠别卿士仲山甫赴齐筑城。诗都分别赞美了对方的品性。有意思的是，尽管人物不同，却都有性“柔”之辞，如称申伯“柔惠且直”，称仲山甫“柔嘉维则”。看来，温和亲切，善良柔惠，同时又正直有则，确是时人所追求的最美的风范。用卫武公晚年面命耳提、谆谆教诲的话来说，就是“温温恭人，维德之基”（《大雅·抑》）。

这些诗直接歌颂君子雅士，其人格追求的偏重显而易见；更能说明问题的是，即使是涉及征战、狩猎等题材的作品，对人物的赞美也重君子之风。《大雅·江汉》叙召穆公奉宣王命平定淮夷之事，卒章歌咏的却是“明明天子，令闻不已，矢其文德，洽此四国”；《秦风·小戎》中，妻子念那威武出征的丈夫的好处，却是“温其如玉”“厌厌良人，秩秩德音”；《郑风·叔于田》《齐风·卢令》都是夸赞矫健的猎人，首先提到的竟也是他们“洵美且仁”“其人美且仁”的温文雅重气质，君子文化真可谓上行下效、深入人心了。

有趣的是，与男子尚“君子”正相对应，《诗经》中的女子则以“贤淑”为美。说起来，歌曲赞美女子并非不称其貌，只是在其同时总忘不了冠以“淑”字，称其“德”美：

窈窕淑女，君子好逑。（《周南·关雎》）

彼美淑姬，可以晤歌。（《陈风·东门之池》）

彼美孟姜，洵美且都。
……
彼美孟姜，德音不忘。（《郑风·有女同车》）

有美一人，硕大且俨。（《陈风·泽陂》）

“淑”即善，善与美相对，应该偏重于德行的美好；“都”的含义是“闲雅”，已如上述，用于女性，应该就是安娴文静；“俨”是矜庄之貌，也就是端庄持重。可见这些赞美女性的诗句无一不在称其美貌的同时加上端庄、贤淑、文静、娴雅等品性方面的颂美，鲜明体现了时人对女性的审美标准。

《邶风·燕燕》中对女性的赞美又可作为这种追求的集中代表。这是一首送别诗，《毛诗序》称“卫庄姜送归妾也”，后人又有兄送妹出嫁、送别情人远嫁等种种说法。不过这里值得注意的是该诗卒章有一整段对被送者的称颂之辞：

仲氏任只，其心渊塞，
终温且惠，淑慎其身。
先君之思，以勖寡人。

“任”是诚信，“渊塞”是宽厚，可引申为心胸宽广，雍容大度；“温”和“惠”指的是性情的温柔善良，“淑”和“慎”又表现贤淑、恭谨的品性。简直是集时人理想的美德于一身了。

总之，《诗经》中标准的女性应是文静、贤淑、识大体、合规矩，正是女中君子也。凑巧的是，《诗经》中还真有女君子之称，《小雅·都人士》就有“彼君子女，谓之尹吉”句。对此，《诗毛氏传疏》的注解是“尹，正。……吉，善”，“此章言其德之美也”[1]。

就这样，无论是男性的温厚，还是女子的贤淑，都在“君子”这里汇合了。它们与“君子”的声声呼唤一道，共同托出了《诗经》所崇尚的人格范型，实际上也就是托出了周人的审美理想。

[1] 陈奂《诗毛氏传疏》中册，第508—509页，中国书店出版社，1984年版。

4.鼎铭尊象：周代器物艺术的崇文尚实之貌

1976年3月，陕西省临潼县发现了一处铜器窖藏，其中有一件方座铜簋利簋（彩图1），价值可谓非同小可。其实，若就其造型、纹饰而言，似乎并没有什么特别之处，侈口，深腹，圈足，有耳。整个器物的装饰繁缛、神秘，几乎看不出与商代的青铜食器有什么区别。然而，铜簋内壁上深深铭刻下的4列32个文字，却确凿无疑地向世人宣布：这一件绝对是周人的器物。因为那上面刻着的文字是：

珷征商，隹甲子朝，岁鼎（贞），克昏。夙又（有）商。辛未，王才（在）阑𠂤（师），易（锡）又（有）吏（事）利金，用乍（作）檀公宝[illegible]彝。

这段话的大意是，武王征伐商，在甲子那天早晨，举行了岁祭和贞卜，贞卜的结果是定能战胜昏纣，结果很快便吞掉了商王朝。辛未这天，武王在阑师，赏赐给有司利一些铜（时人称为金），利便用来为已故的檀公做了这件宝器[1]。

寻思文意，有司利之所以得到武王的嘉赏，必定与伐商之事有关，或许就是他负责了这次贞卜的事宜，也未可知。不过有一点是完全可以明了的，有司利获赏铜、制器是在武王伐纣灭殷商之后的第七天，中原大地已经易主为周人的天下，此时、此后的器物制品都要改姓“周”了。

这就是迄今所发现的周人最早的一件铜器，人们根据作器者之名，称它为“利簋”。

与“利簋”的铸造相隔大概三十几天，又有一件同样为方座簋造型的铜器问世了，所不同的只是这件铜簋铸有四耳，器腹、器座四面皆饰着卷尾夔龙纹。这件铜器人称“天亡簋”或“朕簋”。对于该器铸造时日之所以如此肯定，也源自它腹内的铭文，而且有8列78字之多。铭文有“王殷祀于丕显考（称父为考）文王”“乙亥，王有大礼，王同三方”等句，联系《逸周书·世俘解》的有关记载，可知这是武王克殷后回到周都，告天献俘（馘）祭祖庙，然后大会东南北三方诸侯时所作。此时距克商已有30天。作器主人天亡参与了这些重大事件，并在战后闭藏兵甲的工作中建有功德（少不得也受到了某种嘉奖），于是就在武王宴享诸侯的飨礼之后，铸成此器，铭刻文字以称扬武王的休美，同时也是要记下自己的荣耀。[2]

就这样，“利簋”和“天亡簋”，以它们绝对可靠的周初作器的“身

份”，掀开了周代器物艺术新的一页。

也许是巧合，也许确有某种必然，在这两件铜器身上，恰恰潜含或预示了周代器物即将展开的诸多特征。这两件器物都是铜制，其器型又都是簋器。铜制意味着青铜时代在周人这里仍将延续，考察艺术趣尚的重心仍是青铜制品；簋为食器，食器多于酒器，这已是人们公认的周代特色，或许与周人节酒不无关系。更重要的是，在这两件器物身上，都有着纹饰和铭文两个部分，就装饰而言，习惯上仍以绘饰为主，铸于器物的外壁；但作器的目的似乎更重铭文的记载、颂扬、纪念等内容因素，预示着随着周人制礼作乐的全面展开，一种迥然不同于殷商神秘主义的理性、典雅、崇文尚实的器物世界的悄然降临。

当然，“利簋”“天亡簋”还远不是周代器物艺术的代表作，毕竟当时周人的历史才刚刚起步，所有制礼作乐的典章制度，还须在周人统治得到巩固之后才能提到议事日程。而且，与歌乐舞蹈、礼节仪式、服御佩带等推而行之的规范化略有不同，周代器物造型艺术所受到的礼乐熏陶和浸染，多是在不经意中无声地、悄悄地变化着的，也就是说，要经过一段时间的酝酿，方能见出周人本色。

不过这种周人本色，又是在“利簋”“天亡簋”都已经包含着的纹饰和铭文两个方面，分别向趋简和趋繁演化的过程中形成的。

[1] 参见于省吾《利簋铭文考释》，《文物》1977年第8期。

[2] 参见唐兰《西周青铜器铭文分代史征》第11—16页，中华书局，1986年版。

装饰性和素雅感

就器表的纹饰而言，必是周人对于灿烂的殷商物质文化大多直接“拿来”的缘故，周初乃至周代前期的造器都还明显带着殷商遗风，饕餮纹、夔龙夔凤、兽面及兽角兽爪仍还是装饰面的主体，多种纹饰交织共现的繁缛华美，也还是其绘饰艺术的基本风貌。“利簋”“天亡簋”即是如此，它如“何尊”“伯矩鬲”“折觥”等西周早期的作器亦复如此。“何尊”铸于成王五年周公摄政营建成周即将开始之时，作尊器的主人为宗小子何，器内铭文记载了周王（当为周公代表成王）在京室希望宗小子何效法父辈继续佐周立功的一次诰命。该尊器的造型似方而实属圆形尊，口圆外侈，四面中线均隆起成透雕状棱脊。口下以棱脊为间隔，饰有四组蝉纹和卷曲蚕纹（实为变形蛇纹），器腹分成两大段，上段是浮雕状大饕餮，双角翘出器外；下段亦为浮雕饕餮纹，不同的只是眉目略小、口鼻略微分开而已。全器浮雕繁密精细，又均以雷纹饰地，显得十分考究富丽。出土于北京房山地区的周初燕国青铜礼器“伯矩鬲”，乃燕侯赏贝给伯矩后，伯矩为父考所作。该器为双立耳带盖食器，颈部饰以夔纹，盖顶在浮雕出的片片翻翘而列的羽毛状饰物中，伸出一个竖角瞪目的牛首；器身亦为牛头浮雕，牛角斜翘，飞出四表，造型奇特而华美。纹饰更为繁缛称奇的，还要属作册折因功受赏青铜后所作的带盖酒器折觥（彩图2）。

然而细心观赏体味应不难发现，即使这些直承殷商余续、铸刻着饕餮形象的彝器，与殷商近似的也只是它们外在的造型和纹饰的繁富，野蛮、狞厉之感没有了，只让人感到它们的精雕细刻、形式华美，纹饰在这里已经失去了原本就只属于殷人自己的宗教性质，留下的只是装饰的意味和功用。

与此同时，淡化殷器色彩、呈现周器格调的纹饰也开始出现，并渐渐多了起来。即以1979年陕西淳化史家塬出土的周初饕餮纹大圆鼎为例，该鼎高122厘米，口径83厘米，重226公斤，为已知西周铜鼎中最大最重者，两耳外侧、三鋬、三足仍以兽面为饰，但整个器身只在腹上部饰有由六条夔龙合成三组饕餮的纹饰宽带，饕餮下各有一浮雕的牛头，龙身线条婉转流畅，整体构图显得单纯明朗。还有作于周公东征班师回朝后不久的“塱方鼎”，器身、器足都以鸟纹为饰，而且与商器夔龙夔鸟中棱对首合成饕餮的纹饰不同，这里的夔鸟纹尾尾相对，正面看去对流线型上扬的鸟翅感受更深，也显示出作器者出于艺术美追求的构

思。

当然，这些仍还是以夔纹饕餮为饰者。更能说明问题的，是此时已出现新型的装饰性纹样。作于成王时代康叔受封于卫之后的“沬司徒迗簋”，两耳仍为兽形，口沿及圈足却改为各饰一圈由圆涡和四瓣花纹相间组成的环带，特别是器腹全部饰为一条条规则、整齐的直棱纹，显得格外别致、雅重。它如腹上部只饰两道弦纹的“小臣謎簋”，颈部只饰凤鸟纹一周、余皆素面的“小臣单觯”等等，作为成王时器，也都显示出周器纹饰向典雅、明净、朴素方面发展的趋势。

西周中期以后，周器纹饰已经完全形成自己的风格。饕餮、夔纹、兽形等带有殷商神秘诡异色调的纹饰终于彻底解体，而抽象化为窃曲纹（状如横置的S形，中以目形相连）、波曲纹、重环纹、鳞纹、瓦棱纹等几何形纹饰，并以圆曲柔和、规则优雅的格调，体现出周人特有的礼的意义和乐的精神。诸如此类的铜器不胜枚举，其中比较著名的如作于西周共王时的“五祀卫鼎”，口沿下只饰以雷纹衬地的窃曲纹带；大致同时的“史墙盘”，腹饰垂冠分尾的长鸟纹，圈足饰窃曲纹；记述西周中期周臣颂受册封之事的“颂壶”，壶盖饰鳞纹和窃曲纹，颈饰环带纹，腹部以流畅的龙纹蜿蜒盘绕；西周后期宣王时代的“虢季子白盘”，口沿下为窃曲纹带，盘身为环带纹；同为宣王时代的“师□簋”，盖边、器口饰窃曲纹，圈足饰鳞纹，盖身、器身饰规则的瓦棱纹；厉王时代高59厘米、重60公斤、下具方座的王室重器㝬簋（001），口下及圈足饰云纹，腹部及方座均饰以细密的直棱纹；西周晚期的“齐侯匜”，除尾部的鋬和四足饰以龙纹外，全身随着造型饰以流畅细密的瓦棱纹；还有现存铭文字数最多的“毛公鼎”，更只在口沿下饰着一周十分规整的重环纹，显得格外朴素而典雅。



001㝬簋（陕西扶风出土）

贵在铭文

与周器纹饰这种趋于简洁素雅、旨在装饰的倾向正相反，周器中的铭文却渐趋繁富恢弘。上述铜器几乎全部铸有铭文，字数一再增加。比如周初武王时的《天亡簋铭文》78字，成王时的《令彝铭文》就达187字，康王时的《大盂鼎铭文》又达到了291字，“小盂鼎”铭字已有剥蚀，估计已达三百九十余字，而西周后期，《曶鼎铭文》达410字，《毛公鼎铭文》更多达497字。如此用心又如此普遍地在器物上刻铸出动辄上百的大段文字，这是只有周代才有的奇迹。因此，如果说周器特征，铭文才是当之无愧者。

铜器铭文又有“钟鼎文”或“金文”之称，前者因青铜器最多见的乃是乐器和礼器两大类，钟和鼎又分别为其代表，故以此代称铜器上的刻文；后者源于古人称“铜”为“金”的既定事实。“铜”乃近世才有的名称，春秋以前铜本称“金”，青铜铭文中的“易（锡）金”实际上就是赐铜，故人们也把青铜器上的文字统称为“金文”。

金文并非周人的发明。随着青铜器的发展和文字的成熟，商代已经有铸文于器的情形。今见最早铸有文字的铜器，是现藏中国历史博物馆的商中叶二里岗文化期的一件铜鬲，上面只铭刻着一个“亘”字，当是器物作主或受器者的族氏名号。商代后期殷墟出土的铜器，铭文已较为多见，但仍属族氏标记或作器者私名的性质，如殷墟妇好墓所出铜器上的铭文“妇好”即是。还有的出现了祖先庙号的记识，诸如父某、祖某、妣某、母某之类，“司（后）母辛”“司（后）母戊”等就都属此类。随后又有将族名（或私名）与致祭对象的庙号并列、表示某族（或某人）为某位祖先作祭器的文字，如“册大父乙”“韦父己”等等。至殷墟时代晚期，金文有了初步发展，出现了超过十个字以上的铭文，其中字数最多的“小子[illegible]卣”，器、盖铭文合计共47字，为作器者立功受赏后铭器以述其事，并借此告慰母亲之作。

周代金文便是承续此类记事文字而来；而且，由于这种铸文以记功、彰德、宣教的形式与周人崇文尚德、礼乐兴国的方针大略一拍即合，金文在周代遂获得了空前绝后的发展。

字数增多当然是最显见的标志，而文字繁富意味的是内容含量的扩大。周代金文上至改朝换代、天子祭享、先王历史功业、今王的重大战事以及册命分封，下至诸侯卿大夫的受赏获贝、诉讼官司，涉及历史事

件乃至上层贵族的社会生活已经相当广泛。

比如有些铭文是作器者参加王朝重大活动因功受赏、引以为荣、报祭先祖之作，连带着也就留下了关于重大历史事件时间、地点、人物的凿凿印迹，上述《利簋铭文》《天亡簋铭文》即是武王伐纣、禁绝殷祀的历史见证。

还有的是王公贵族受到册封之后的铭刻纪念，如西周早期的“宜侯夨簋”，内底铭文一百二十余字，记述周王册命夨由虞侯改封为宜侯，并赐予鬯、鬲、弓矢、土田、山川和奴隶等；西周中期的“颂壶”，器、盖对铭，各152字，记述颂受册命“官司成周贮二十家，监司新造贮用宫御”，并接受了周王赏赐的命服、銮旗等物，值得注意的是其中较为完整地记下了整个册命仪式，诸如时为三年五月甲戌，地点在周康邵宫太室，颂由宰弘右导引至太室中庭，尹氏记录，史虢生宣布册命等等[1]。这些铭文对于周代分封、命官等制度，无疑是最真切的展示。

作器者在记下册封过程的同时，有时也郑重其事地记下王的劝勉和训诰，几乎就是刻在铜器上的一篇篇“《尚书》”。前面已经提到的作于成王五年的《何尊铭文》就是如此；还有著名的大盂鼎（002）也是如此。该鼎本是证实康王时代继续大举册命分封的一件重器，铭文（003）提到康王二十三年，周王在宗周册封南公之孙盂接替荣伯之职，命其辅佐王室掌兵戎大事和责罚诉讼，并赐予鬯一卣、冠服、车马以及土地、臣隶，计有“邦司四伯、人鬲自驭至于庶人六百又五十又九夫”，“夷司王臣十又三伯，人鬲千又五十夫”，即四族所有的人鬲（奴隶）、驭、庶人共659名，夷人十三族人鬲1 050名，合计赏给盂17族，奴隶1 709人。但铭文开始却以大量篇幅记述了康王册命赏赐之前对盂语重心长的训诫、教诲，其中特别提到先王的节酒、有仪，殷商的酗酒丧国，简直就是又一篇“酒诰”[2]。而更典型的则要属长篇名作毛公鼎（004）。该铭文（005）涉及的虽也是周王对大臣一次册命和赏赐，但行文主要记述的却是毛公𢆶在接受册命时所聆听的周宣王的一大篇训诰之词，诰词大意是承蒙先王受天命，建立周国，诸先大臣们尽心尽力，治理国家，使周朝延续至今，而现在天下四方“大纵不静”，政局不稳，因此要求毛公要谨慎从事，协助自己，控制局面，免致丧国。



002 大盂鼎（陕西郿县出土）



003 大盂鼎铭文拓片



004 毛公鼎（陕西岐山出土）



005 毛公鼎铭文拓片

金文中还有一些是作器者直接参与征战之事的铭功之文。如作于周宣王时代的《师□簋铭文》，计117字，言淮夷本是向周王室称臣纳贡的部族，眼下竟敢迫使奴隶停工，对抗王室，使周朝东部生出事端，周王遂令师□率领齐师及㠱方等国联军征伐淮夷，杀戮了丹、[illegible]、铃、达四个淮夷首领，并俘获了士女牛羊青铜等。作于西周晚期的《多友鼎铭文》更直接反映了周人抵御猃狁进犯的历史事实。该鼎铭文278字，铸刻于腹部内壁，作器者为将帅多友。据铭文载，猃狁于十月率兵侵犯周境，占据了大片土地，武公临危受命，令多友率兵御敌，多友先后在郑、龚、世、杨冢等地与猃狁展开激战，共斩敌首三四百，俘虏27人，缴获战车百余辆，多友将首级、俘虏、战利品等献于武公，武公转献于周王，周王赏赐武公土田，武公则赐给多友礼器、乐器等物。

另有《卫盉铭文》《五祀卫鼎铭文》《九年卫鼎铭文》《曶鼎铭文》等，近似于法律文书和契约，涉及诸如土地交易、经济赔偿、赎买人质乃至刑事案件的处理等等。前三件“卫”器，乃作于西周中期的“裘卫四器”中的三件，铭文均有一二百字，分别记述了王室贵族裘卫以觐璋、赤琥、麀韨、贲韐、车马、丝帛等物与人交换土田和林地之事，以及交换仪式、见证，还有因土地纠纷所发生诉讼的判定结果等等[3]。“曶鼎”原器已失，今存有拓片，文分三段，其中第二段记曶原拟用一匹马一束丝与人交换五夫，后又改为以“金百寽”作为代价，引起诉讼，经裁决，曶胜诉[4]。

由此可见，这些带有铭文的青铜器物，大多都是为某些特殊事件所铸的用于陈列的纪念品，其中铭文所记述的内容，对于作器者来说，都有着不同寻常的意义，参加重大活动、受到册命封赏、聆听谆谆诰命是如此，出征参战、杀敌立功是如此，增田扩土、诉讼获胜的凭证也是如此。它们既是当事人荣耀、自我肯定的载体，用来上告先祖、下传子孙，更有永恒的价值。因此，作为审美器物，这些铭刻在器物上的文字所含的内容本身，就有沉甸甸的分量。也就是说，比起殷商饕餮形象所有的宗教意味，周代铜器的审美价值和意义，更多的则是凝结在这些铭文上面的。正是主要因了这些文字而非纹饰，它们成了传世之宝，这在作器人及其子孙那里已经是如此了，对于我们来说，其实也是如此。

[1] 参见《简明中国文物辞典》第86页，福建人民出版社，1991年版。

[2] 参见《简明中国文物辞典》第86页，福建人民出版社，1991年版。

[3] 参见《陕西省岐山县董家村西周铜器窖穴发掘演示文稿》，《文物》1976年第5期。

[4] 参见《简明中国文物辞典》第90页，福建人民出版社，1991年版。

金文的线条、字块与字幅

金文又是今天所能见到的周代特别是西周文字及“书法”的绝对“大宗”，这乃是由铜铸的传世久远所决定的，当时的周人就已经明确意识到了这一点，铭文最后动辄来一句“子子孙孙万年永用”“子子孙孙永远宝用”就是明证。应该承认，这些文字和书法，就时人而言，主要还是出于实用，远非审美观赏，这与殷人的甲骨文字并无二致，其偏于内容的倾向甚至更有过之，因为整个铜器铭文的鼎盛时期，几乎无一例外，铭文都是铸于器盖内层和器内底部和内腹壁上的。就鼎、盘之类侈口无盖、一眼见底的铜器来说，这种铸文于内的情形对于“字”的外现倒也无碍，但大量簋、壶、尊等带盖铜器中的铭文，就只能算是深藏在器内的“秘密法宝”了。尽管如此，作为时人亲手所书的文字，金文集中体现了造字及字形结构在周代的发展及其变化，反映了周人特有的书写风格和无意中对线型美的追求，对于今人来说，无疑有着难得的观赏和研究价值。

与甲骨文比较而言，金文的造字方法已经开始讲究规范，大多省去了甲骨文中依然存在的某些文字初创时期的原始图画成分，一些象形字已由描摹事物本身的形象，演化为由笔划交构而成的距离事物原形很远的“字”。比如在甲骨文中，像“犬”“豕”“兔”“虎”“象”等表现动物的文字，多数都还画成有肚腹有首有尾的样子，而在金文中它们都一律减省了肚腹部分，首和尾的表现也不是十分明显了。甲骨文的“首”字就画成一个动物的头形，而西周较晚时期的“首”字已写作，与后来小篆的字形已相当接近。另外，较之甲骨文的一字多形，金文的字形也已较为统一，比如“车”字，甲骨文或画一只车轮，或画两个车轮，或配以车厢，或配以辕衡，或车厢辕衡兼有，形状竟有十几种之多，而金文则基本固定为两个车轮加辕衡，后又演进为与小篆相同的形。再比如甲骨文中的“田”字，方框中纵横交错的笔画数目不定，有的在方框外还会再加上几块方格田，而金文“田”字则一律作田字格，已与今天的“田”毫无二致。更值得注意的是，形声字的比重在金文中迅速增大，在整个造字系统中明显居于领导地位，这与形声字在甲骨文中只占18%[1]的情形已不可同日而语。形声字的意义在于文字更加脱离了“画”的桎梏，而越来越向纯粹的线形艺术靠拢。

于是，人们的确在金文中看到了线条、字块乃至字幅本身所体现的有周一代的书体格调。

不无意味的是，周人书体风格的形成，与铜器纹饰的变化几乎同步，也是至西周中期以后明朗起来的。周初金文尚有甲文之风，刚劲古拙，笔划首尾出锋，显出波磔，人称“波磔体”；书写方式也只注意大致成纵，还没有横排的意识。今见周人第一篇书法之作《利簋铭文》就是如此，其笔画的尖头尖尾、纤细劲俏，更是甲骨文字的余续；但其间婉转柔和的曲线的增多，却又与甲骨文以横直线为主的契刻书体有所区别，昭示着一个新的铭刻文字时代的开始。康王时代的《大盂鼎铭文》，虽然仍属早期作品，其中不少字两头尖，中间宽，呈柳叶形，似乎仍是早期“蝌蚪文”的延伸；然而又有许多字的笔法，已是方圆并用，或起笔使用方笔、收笔使用捺笔，有字方之感，或呈圆笔、半圆笔，有字圆之形，总体看来结构严谨，体态厚重，且注意到文字的布局排列，呈现出由古朴刚健向圆柔平和过渡的形态。

西周中期以后的字体便明显摆脱了古拙刚劲的风格，笔画圆柔，两端平齐，不再波磔出锋，显得收束得体，书家称为“玉著体”。《毛公鼎铭文》就是其代表之作。由于篇幅巨大，字数繁多，该鼎铭文整体观之确有洋洋恢弘之感，使人耳畔仿佛响起“郁郁乎文哉，吾从周”（孔子语，见《论语·八佾》）的赞叹；而就其章法的疏密有致、成行成列，又可见周人的进退有节，“莫不令仪”；尤其是若细审其字体，但见转折自如，圆融婉通，字略修长平整，灵秀自然中不失规矩严谨，气色温和，笔势稳妥，处处显出彬彬有礼之貌。

说到书写的成行成列，这突出显示了周代审美文化追求整齐、规范的特有风貌。说起来，与甲骨文随兆刻画、左右“出击”的格式不同，金文已经全部下行左转（个别有意出新的除外），成纵向之势，由此奠定了整个古代书法布局模式的基调，其纵成列的态势是自然而就的。但横成行的追求，却应属爱好规整的“有意为之”。其中文史珍品史墙盘（006）的书体工整可谓臻于极致。铭文（007）原本就是一篇以四言为主的长篇颂辞（284字），依次历数了文、武、成、康、昭、穆和时王（共王）的功德，并讲述史墙的家族发展，称颂其先祖父考，近乎史诗之作，既有极高的史料价值，又是西周时代见于书面的文学佳作。与之相应，铭文文字的书写相当工整秀丽，大小如一，特别是其排列布局，由于字数繁多，被均匀地分为前后两半，各九列，上下左右均十分平齐，成两个对称的长方块状。而且纵成列，横成行，已经一丝不苟。这里还值得一提的是那篇记下器主受册命整个仪式的《颂壶铭文》，一如仪式的有板有眼，这篇铭文在书写之前，竟先画出了方格[2]，其纵横有章的讲究更为明显。这些字体、格式进一步方整化，就是所谓的籀书或大篆了。相传籀书出自周宣王太史籀之手，从金文西周中期以后的这些发展来看，应该不是无稽之说。



006 史墙盘（陕西扶风庄白家一号窖藏出土）



007 史墙盘铭文拓片

就这样，周代青铜纹饰及铭文，共同组合成了一个独特的“文质彬彬”的艺术世界。

[1] 统计数字来自郭宝钧《中国青铜器时代》第241页，三联书店，1963年版。

[2] 参见《中华文明史》第2卷，第352页，河北教育出版社，1989年版。

朴拙写实的尊象器塑

周代礼乐文化之风，在那些集实用与立体雕塑于一体的青铜工艺中也得到了回响。一如殷商时代的工艺雕塑，周代青铜器也有许多被铸成姿态各异的动物造型，但就像被一支无形的毛刷轻轻拂掠过一般，不经意中，这些动物一反商器的怪异、神秘，龇牙咧嘴，而都变得平和、温顺了许多，而且无论哪一个形象你都会似曾相识，因为它们就是现实中本来的模样。有些造型仍还是附着在器物上作为装饰出现的，但因其浮雕出了整个形象，也就更可见其雕塑工艺的水平和追求。现藏上海博物馆的西周四虎钟（彩图3），也称“四虎鎛”，即是因钟两侧饰有四虎而得名。另外湖南桃江县还出土有一件西周时代的四马方座铜簋，乃是以马为饰。这是一件通高约三十厘米的鼓腹带座簋，簋的周肩分别雕着四个伸出脖颈的马首，马身呈卧姿，已与簋器器身合为一体，因而该部分也还只能算是浮雕装饰。真正显示立马造型的部分是簋的底座。正是沿着座的周边，又顺势塑出四匹两两背向、昂首而立的骏马，构成底座的四角，马身、马腿、马足都十分写实，马鬃马尾也都被细细刻画[1]。无论簋肩的卧马还是簋座的立马，都呈静静平视的神态，马口微闭，目不转睛，十分安然自若。

直接将器身塑成立体雕像的铜器都还是酒尊，这显然是在继续着商代铜器铸形象于尊器的做法，但与商尊总要再叠加许多物象和纹饰以至变得奇形怪状不同，今见周代的虎尊、牛尊、羊尊、马尊、鸭尊、鸟尊等，均十分单纯，已经把模拟实物作为造像的基本追求。相传出土于陕西宝鸡斗鸡台、现藏美国弗里尔美术馆的西周虎尊（008），其风格与四虎钟近似。出土于辽宁喀左马厂沟的鸭尊（彩图4），亦为静立之态。整个造像看上去已经十分接近于实物形体，单纯朴实，毫无怪异奇特之感，诸如脚蹼、鸭尾也已注意细部刻画；尤其是其线条的流畅、柔和，比例的匀称、和谐，神情姿态的安静、沉稳，更是打上了周器的鲜明印迹。比较而言，铸于西周穆王时代的盠驹尊（009），几乎完全是马驹的复制。这是一匹看上去十分乖巧的小马驹，矮足，短尾，首微低，两目凝视，前腿挺直并立，后腿微曲略开，静静地稳稳地立在那里。据马驹胸前铭文，知该尊作于盠参加周王举行的执驹典礼之后，乃是作为获赐两匹马驹的纪念，也就更重形象的栩栩如生，而较少受到器物造型的局限。出土于太原金胜村的春秋时器鸟尊，写实的追求更加明显，雕塑也明显精致、细密了许多，身上已呈羽翅状纹饰。长着滚圆肚腹的身躯似向后微蹲，脖颈又向前伸去，造型有了动感。更为有趣的

是，鸟尊的喙部已可开合，尊前倾时嘴便张开，复位后嘴又闭上，可谓模仿艺术与方便实用的“天作之合”。



009 盠驹尊（陕西郿县出土）

造像逼真，耳窝、腿肌、马蹄等等，每个局部、细部都按实物雕塑。



008 虎尊（现藏美国弗里尔美术馆）

器物造型为平身站立、首颈前伸、卷尾低垂的虎形，虎腿粗短，四足成块状底座，造型受尊器实用性的限制还比较明显，但周身随躯体饰以不同斑纹，已无神秘色彩；虎面瞠目露齿，却不给人以狰狞恐怖之感。

可见，这些尊象总体风格是务实、素雅，多呈静态、沉稳甚至板滞有余，活泼不足，这与它们大多作为摆设陈列的周制礼器不无关系。而与此有些异趣的春秋鸟尊，则已是战国时器的先声。

西周时代独立的人物雕像也还少见，大多仍为器物的附属性装饰，但同样与殷商时代的宗教意味有别，此时所铸雕的人物已经完全没有了怪异神秘和符号化的色彩，而变得十分平易、现实。比如现藏故宫博物院的铸有刖刑奴隶守门鬲（彩图5）的铜鼎。此外洛阳北瑶出土有一件人形车辖（010），已经完全是一个现实中的人物形象。只是人物的表

情还略显呆板，像这时期的尊像一样，也有待战国激情的到来而注入新的活力。



010　人形车辖（河南洛阳北瑶出土）

人物附着在车辖上，作叉腰、屈膝而坐的姿势，头戴网状束发物，长脸形，高颧骨，嘴微启。

[1] 参见陈国安《湖南桃江县出土四马方座铜簋》，《考古》1983年第9期。

5.“立象以尽意”：《周易》智慧的诗意化

在周人的审美文化现象中，有一部十分特别的著作是不能不提的，其特别之处就在于它本是一部用做算卦的筮书，却用蕴含不尽的符号、形象、象征、诗意等艺术美的形式，最鲜明地体现了周人的哲学、世界观、人生观、智慧、审美趣尚等等意识、精神的全部，确实给人以目不暇接、咀嚼不尽之感。这本特别的书，就是《周易》。

《周易》的创制和使用

据《左传·宣公六年》载，郑国有位名叫曼满的大夫有一天对王子伯廖讲，他想得到公卿的爵位。伯廖当时是如何回答曼满的，史书无载，但过后伯廖却对旁人讲了这样一句话：

无德而贪，其在《周易》《丰》之《离》，弗过之矣。

伯廖的意思是曼满为人无德，对郑人没有什么大的作为和贡献，却贪图更高的地位和权势，肯定没有什么好下场，其结果就写在《周易》《丰》卦变《离》卦的那条爻辞中，不会超过那个年限的。

查《周易》《丰》上六阴爻变阳爻，即为《离》，则伯廖所指的爻辞即为《丰》上六，上面写道：

丰其屋，蔀其家，窥其户，阒其无人，三岁不觌，凶。

房屋高高大大，院子里还搭了凉篷，但院门紧闭，从门缝里望进去，里面寂静无人，且已三年之久。这里十分清晰地描写了一幅豪门巨室遭灭门之祸的图景。而《丰》上六在卦象中所居的位置，正是穷极必反，过中而败，与爻辞之象构成某种必然的因果关系和说明系统。

果然，事间一年，贪欲过度的曼满为郑人所杀，连前带后，历时正应了爻辞里面出现的“三岁”之数。

鲁宣公六年即公元前603年，时为春秋中期稍后一点。

《左传》的这条记载，为我们提供了当时的许多文化信息。首先，在周人中曾流行过一部当时即称作《周易》的用来卜知未来的筮书；其次，该书已为时人所熟知和称引，其使用并不只限于卜筮之官的“专业”范围；再次，该书卦象、繇辞已一应俱全，且编排停当，与今见《周易》古经内容、次序等都已比较吻合。

当然，能够说明这种情况的远不止这一处材料，也不止《左传》一书。《国语·晋语》记载晋公子重耳在由秦返晋之前曾亲自占筮，想知道自己能否享有晋国，得贞《屯》悔《豫》，筮人以另两部“易”书《连

山》《归藏》占卦，皆曰“不吉”，重耳随从司城季子却说：“吉。其在《周易》，皆利建侯。”所据就是《周易》屯卦、豫卦的卦辞。

《周易》特在“易”前冠以“周”字，有释作“周遍”之意者，《周礼·大卜》称：“大卜……掌三易之法，一曰《连山》，二曰《归藏》，三曰《周易》”，郑玄对其中“《周易》”的解释就是“《周易》者，言《易》道周普，无所不备”[1]；也有释作“周人”之“周”者，孔颖达《周易正义》卷首《论三代易名》就说“文王作《易》之时，正在羑里，周德未兴，犹是殷世也，故题周以别于殷”[2]。文王是否作《易》今已很难考实，但据早期书籍命名的习惯，所谓称“周”以别于殷的说法似乎更有见地，而这一说法，正涉及《周易》成书的年代问题。

《周易》本是一部占筮算卦书，其中包括：①由阳爻（⚊）、阴爻（⚋）两个符号叠成的八个卦象，即乾（☰）、坤（☷）、震（☳）、巽（☴）、坎（☵）、离（☲）、艮（☶）、兑（☱），分别代表天、地、雷、风、水、火、山、泽八种基本的物质形态，以及可以由此引发开去的一切现象和事物；②八卦两两相重形成的六十四重卦，诸如乾卦（䷀）、坤卦（䷁）、泰卦（䷊）、否卦（䷋）之后的关系和相互作用；③附在卦象后面用来说明卦象的卦辞，诸如《泰》卦卦辞“小往大来”和《否》卦卦辞“大往小来”；④跟在卦辞后面用来说明各爻的爻辞，诸如《乾》初九的“潜龙勿用”和《坤》初六的“履霜坚冰至”。于是，古人便有了诸如伏羲画卦、神农重卦、文王作卦爻辞或伏羲画卦、文王演为六十四卦并作卦辞、周公作爻辞等种种说法。作者皆与“圣人”挂钩，这当然是欲“神圣之”的心理使然，但传说该书所出的殷末周初的时代还是可以参考的。联系到其中的卦爻辞多涉殷末周初事，以及“题‘周’以别于殷”的命名方式，这部著作形成于殷末周初的可能性还是极大的。《易传·系辞下传》称“《易》之兴也，其当殷之末世，周之盛德邪？当文王与纣之事邪”，又说“《易》之兴也，其于中古乎？作《易》者，其有忧患乎”，其推测还是相当审慎的。据近年考古发现，在周人发祥地岐山的出土文物中，有以数字形式刻写下来的八卦、六十四卦的痕迹[3]，有卦象、有占筮，当有相应的筮辞，至少应有口头形式的筮辞，这也是《周易》形成于殷末周初的有力证明（按：今人称《周易》还包括后代注《易》的文字，即《易传》，时代已是战国中后期至汉代，这里所谓《周易》仅限于《易经》）。

可见，《周易》乃是形成于周初、并在整个周代被广泛使用广泛征引的一部特别的筮书，今见这部首尾完整、编排有序的《易经》，应该就是在这一过程中逐渐完成的，其中所包含的意识、思维、趣尚、表达方式等等，都深深打上了周人文化的烙印。

[1] 孔颖达《周易正义》卷首《论三代易名》引，见《十三经注疏》第9页，中华书局，1980年版。

[2] 《十三经注疏》第9页，中华书局，1980年版。

[3] 参见高亨《周易筮法新考》，《周易古经今注》第139—160页，中华书局，1984

年版。

“弥纶天地，无所不包”

其中首先映入人们眼帘的就是它那种条理系统、富于逻辑脉络的编排形式。不像殷人甲骨卜辞的随卜随记，零乱无序，《周易》已经有象有辞，整编成册，且有了前后左右相关相连、整齐规律的内在次序。一如八卦阳（⚊）、阴（⚋）两爻符号秩序井然地变化排列，六十四卦的卦象卦辞也是两两相对相随、按照一定的变化规律一一展开的，上面是全以阳爻组成的乾卦，下面便是全以阴爻组成的坤卦；上面是上离下坤的需卦，下面便是上坤下离的讼卦……后来的《易传·序卦》专门阐释其排序之妙，所谓“有天地然后万物生焉，盈天地之间者唯万物，故受之以屯，屯者盈也，屯者物之始生也。物生必蒙，故受之以蒙……”这虽属于后代的发挥，但也是本着文本本身明显的秩序感才会有此申说的。

当然，更重要的还是其中所蕴含的精神内容。作为用于占卦的筮书，其性质仍还属于殷商巫卜活动的余续遗风；但随着全书编排的完成，这部筮书已经形成了周人对于世界、人生所作出的理解的完整图示。他们把天地万物和社会人事浓缩在八个可以无限发挥的卦象之中，又用六十四卦展开这些事物的关系、交互作用及其变化，而对吉凶祸福和世事变迁的预知、把握，已是可以用关系、作用加以推知的结果，这就最为集中地体现了时人的认识、理解、智慧、哲理等等精神层面的内容，因此这又不是一般意义上的筮书，而是周人的哲学、美学、人生观、世界观……

在这里，我们第一次看到了天地万物与社会人事相互联系的完整模式，天人合一，包罗万象。八卦乃至六十四卦每一卦都包含着双重或多重意义，即是天象自然的，也是世事人生的，还是风格、品格、性格和状态的。这在文本卦象与卦辞的相互生发中随处可见。履（☰）卦兑下乾上，泽下天上，柔顺和悦下，刚健上，正应和着小心翼翼、如履薄冰、以柔迎刚的人生态度，故卦辞出现了“履虎尾，不咥人，亨”的情景，即走在猛虎后面或踏上了虎尾，却因小心谨慎而没有被老虎吃掉，所谓有惊无险，逢凶化吉，如此便人生亨通顺达。在这里，乾既是天，又是刚，又是凶猛的虎；兑既是泽，又是弱小的人，还是和悦、柔顺的态度。同人（☰）离下乾上，天明日升，正道直行，光明磊落，故卦辞有“同人于野，亨，利涉大川，利君子贞”的说法，提到“君子”，应和的是“天行健，君子以自强不息”的精神，在广阔无垠的原野团结广大的生民大众，应和的正是太阳光明无私、普照大地的美德。就这样，天上出

日的景象引发出的是人的德行和作为，乾既是天，又是健，又是君子，还是广大的原野；离既是火，又是日，又是光明，又是美德。难怪《易传·说卦》会做出如此多的发挥，所谓“乾，健也；坤，顺也；震，动也……”，“乾为天，为圆，为君，为父，为玉，为金……坤为地，为母……为文，为众；震为雷，为龙……为长子；巽为木，为风，为长女……为进退；坎为水，为沟渎，为隐伏……其于人也为加忧；离为火，为日；艮为山，为路径……兑为泽，为少女，为妾，为羊”，其实，即使如此也难穷尽卦象的涵盖，这种“弥纶天地，无所不包”，人遵循着自然的启示，自然显示出意志和情态，正是《周易》天人合一的特点所在。

阴阳：二元对立的模式

《周易》包罗万象，又不是杂乱无章，而是以类相属的。八卦、六十四卦已经显示出时人归类、抽象的思维能力，而八卦、六十四卦又明显被设置为阴阳二元两两相对相应的关系结构。组成卦象的阳爻（⚊）、阴爻（⚋）两个基本符号就是一对矛盾的象征；八卦乾对坤、震对巽、坎对离，艮对兑，又是天地、雷雨、水火、山川四对二元结构的极好展示；更有趣的是六十四卦也以同样的思路，构成了三十二对卦象，有泰卦就有否卦，有损卦就有益卦；前有家人，后就有睽，睽，乖离也，正与“家人”相对；前有晋，后有明夷，“晋”，日升也，“明夷”，日落也。就这样，周人用卦象，为我们展示了一个二元普在的大千世界，用他们那无所不包的符号系统，诠释了辩证哲学教科书中矛盾无所不在的基本原理。

这所有二元对立的事物、状态，又不是僵死的，凝固的，它们都是处在运动、成长、变化的过程之中，而且事物总是会向着它的对立面转化。正所谓“无平不陂，无往不复”（《泰》九三），整部《周易》的卦象爻位及其之卦、变卦，就都是在展示事物阴阳的相互作用及其变化的状态和规律。周人言占筮结果常常提到“遇某卦之某卦”，即由某卦变为另一卦，据《周易》筮法表明，数签记数为六、七、八、九四个数，其中六八偶数为阴爻，七九奇数为阳爻，阴阳爻中，七和八又分别为不变之爻，六、九则为可变之爻。一旦数得可变之爻，就要阴爻变阳爻，阳爻变阴爻，整个卦象为之一变[1]。比如《泰》卦（䷊）上坤下乾，上为三阳爻，下为三阴爻，若数签记数全为六九，则阳爻全变为阴爻，阴爻全变为阳爻，成了上乾下坤，泰卦反为否卦（䷋）矣。反之亦然。这大概就是“泰极否来，否极泰来”的意思了。这种变卦之法最典型地体现了周人关于变化的观念。此外，在《周易》由六爻组成的卦象中，自下而上，每一爻所处的位置则分别表明事物由初期到后期、由低级到高级、由内向外等等各不同发展层次的状态，依次记作“初、二、三、四、五、上”。比如乾卦，初位为事物发端、萌芽，强调积聚力量，爻辞为“潜龙勿用”；二位为事物崭露头角，爻辞为“见龙在田”；三位为功业小成，主于慎行防凶，爻辞便是“君子终日乾乾，夕惕若”；四位事物新进高层，爻辞为“或跃，（或）在渊”；五位为事物圆满成功，爻辞是“飞龙在天”；上位为事物发展终尽，主于穷尽必反，爻辞便是“亢龙有悔”。这又明显体现出事物成长、发展、变化的层次之感。

[1] 参见高亨《周易筮法新考》，《周易古经今注》第139—160页，中华书局，1984年版。

刚柔兼济之美

然而，周人并不一味追求动荡和变化，恰恰相反，认识到物极必反，正是要防微杜渐，所谓“易也者，易也，变易也，不易也”，《周易》崇尚的乃是二元相遇、运动变化中所达到的阴阳平衡、刚柔兼济的完美状态。比如《泰》卦，上坤下乾，意为通泰吉祥，首先就是取的阳气上升，阴气下伏，阴阳交和、天地通泰之义，三阴三阳，又有阴阳持平之感，下卦为内，上卦为外，还有外柔内刚之美，故卦辞有“小往大来，吉，亨”的美辞。此外，卦象六爻还有上卦下卦、阳位阴位之分，初、三、五为阳位，二、四、上为阴位，其中二位、五位又分别为下卦、上卦的中位。而从爻象、爻辞的相互生发中，正随处可见对刚柔中行的褒奖和首肯。比如大有之卦☲☰），为大获所有、至为亨通之吉卦，其中就取意于卦象六五之爻“柔得尊位大中”的爻位之象。这里阴爻所居的五位为阳位，又是上卦之中位，正是既刚柔相济，又不偏不倚。稳重柔惠者得居尊位，事事都能保持中道而行，于是上下阳刚纷纷相应，大得人心，这是多么圆满的一种局面呵！再比如大壮，下乾上震☳☰），“刚以动”，乃大为强盛之象，有趣的是其中唯九二、九四二爻为“贞吉”，就在于它们都是阳爻处于阴位，能够履谦不亢，强而不猛，刚中柔外，才得吉祥。相反，九三为阳爻处阳位，又是下卦之极，爻辞便是：“小人用壮，君子用罔，贞厉。羝羊触藩，羸其角”，即小人妄用强盛，若君子就不会这样，因为妄用强盛只能带来危险，就像公羊躁急乱撞，撞在篱笆上夹了角。这就是处“大壮”之时反而要用“柔”来中和的意思了。

“立象以尽意”

当然，这所有哲学思想、处世学问和美学精神等，都是人们从卦象、爻象还有卦辞、爻辞所描绘的形象中悟出来的，这也就是《周易》思维方式和说话方式最突出的特点，即“立象以尽意”。

象，即可观可感的形象；意，即观念、义理；“立象以尽意”也就是用形象来说明义理，哲理内容采用了艺术的审美的表达方式，即所谓象征艺术。这一独特现象，当然与人类早期固有的具象化的思维方式不无关系，也是《周易》囊括天地万物之“意”所必须作出的选择。正所谓“言不尽意”，确定的概念难免要指向确定的事物，“达意”就会受到局限，唯有“象”才“取之不尽，用之不竭”，由此及彼，由物到人，联想生发，直至无穷。于是，《周易》拟物立象，为我们展开了一幅幅形象的画面。

八卦是“象”。它们虽只是阴阳二符以不同搭配叠加起的各种条线状符号，但每个符号已经是具体物象的化身，这里有山有水，有风有雷，有无垠的天空，有广袤的大地，真乃天地万物，尽收眼底。

六十四卦也是“象”。你看，晋卦坤下离上（䷢），仿佛一轮红日从地平线上冉冉升起，整个卦意正是取了事物发展、上升中的各种状态；你再看明夷，离下坤上（䷣），又是太阳西沉、夜幕降临之象，人世间也进入到晦暗不明的世道。

卦辞、爻辞更是“象”。“辞”是语言，但此“言”非后人所谓“言不尽意”之“言”，而是形象化的语言，是与卦象爻位密切配合的语言形式之“象”。卦爻辞中，除了一些宽泛的“吉”“凶”“利”“咎”等判断词语，绝大部分是通过具体物象、人事、场景、境遇的形象描绘作为象征，有的甚至不言吉凶，具体事理、答案就蕴含在形象之中。

其中有物象，如前面提到的《大壮》九三“羝羊触藩，羸其角”，乃公羊莽撞、碰壁受挫之象，还有《坤》上六“龙战于野，其血玄黄”，又是二龙相斗、两败俱伤之景。它如用“括囊”（扎住布口袋）表征缄口不言、无咎无誉的状态（《坤》六四），用“素履”（一对不着彩的鞋子）表征朴素无华、谨慎从事的行为（《履》初九），用“翰音登于天”（鸡飞上天）表征反常之极的现象（《中孚》上九）等等，也都是拟物以寓意的语言之“象”。

其中有情境，如一开始便提到的“丰其屋，蔀其家，窥其户，阒其无人，三岁不觌”（《丰》上六），一幅人去楼空、凄冷荒凉的败落景象。

其中还有一定的情节和故事，如《履》六三：“眇能（而）视，跛能（而）履，履虎尾，咥人。”此人视力不好，却硬要视物，腿不利索，又到处乱走，结果因看不清而踩到了虎尾巴，又因走不迭而落入虎口，岂不哀哉！低能却要逞强者怎能不以此为戒。再比如《睽》上九：“睽孤见豕负（伏）涂（途），载鬼一车，先张之弧，后说（脱）之弧，匪（非）寇，婚媾。”一失去亲人的孤子于漆黑之夜匆匆赶路，忽遇野猪伏在道中，又仿佛见一车鬼影向自己驶来，他本能地拉开木弓，但细审非鬼，亦非强盗，于是收起木弓，并与他们相识相交，成婚姻之好。难怪有学者会疑此是夏史传说中少康奔有虞途中的佚事[1]，这里叙事的曲尽其妙的确是可以当故事来看待的。

由此不难看到，较之卦象爻位，卦爻辞之“象”更为直观、真切，更有艺术形象之感。正是从这个意义上，《周易》中的卦爻辞已经进入了文学领域，乃周人文化初期语言艺术的集中展示。

[1] 见高亨《周易古经今注》第271—272页，中华书局，1984年版。

《周易》的诗歌意味

其实，这些辞有些原本就来自时人的歌谣、谚语，或者采取了当时流行的诗歌形式，而且后来在《诗经》中已经相当完备的赋、比、兴三体在这里都已见到端倪。用赋体的如：

屯如邅如，乘马班如。
匪（非）寇，婚媾。（《屯》六二）

困于石，据于蒺藜；
入于其宫，不见其妻。（《困》六三）

“匪（非）寇，婚媾”在卦爻辞中多次出现，婚媾又多与“乘马”连在一起，它如《屯》六四“乘马班如，求婚媾”、《贲》六四“贲如皤如，白马翰如，匪（非）寇，婚媾”即是，这应该是借用了当时流行的民间歌谣，歌谣反映的应是当时盛行民间的近似“姑娘追”之类的竞赛求婚习俗。《屯》六二就写出了数骑簇集、你追我赶的情景，求婚者还是大有人在的。《困》六三写的则是一次遭难的经历，一人在避难中磕磕绊绊，被荆棘划得遍体鳞伤，事后回到家中，妻子又不知去向，想必是被掳走矣。

用比体的也不乏其例，比如：

枯杨生稊，老夫得其女妻。（《大过》九二）
枯杨生华，老妇得其士夫。（《大过》九五）

这两个诗句在《大过》中分别置于不同的爻位，却遥相呼应，使人不禁联想到民间对歌的形式，而诗歌以枯树长出新牙和开出新花比喻老夫娶少女、老妇嫁少男，更是形象鲜明，格调明快诙谐，大有民歌俚曲的味道。

更值得一提的是兴体的出现：

鸣鹤在阴，其子和之；
我有好爵，吾与尔靡之。（《中孚》九二）

明夷于飞，垂其翼；
君子于行，三日不食。（《明夷》初九）

二诗皆以鸟儿起兴，但因分别表现宾主乐和宴饮和君子饥饿落魄两种状态，便一为欢鸣唱和，一为垂翼单飞，都有营造氛围和以象拟意之功，与《诗经》中的歌唱几无二致，难怪古人有言曰，“使入诗雅，孰别爻辞”（陈骙《文则》）。

就这样，《周易》这部特别的筮书，其深邃、丰富的义理，几乎就全部蕴含在这些具体鲜明的形象之中，这就为中国审美文化的重要范畴“意象”的提出，铺上了第一块基石。后代论书论画，论诗论文，喜讲“言有尽而意无穷”，“诗中有画，画中有诗”，溯其源，正是《周易》的“立象以尽意”首开其先河呢！

6.“诗言志”与“赋比兴”：《诗经》现世人生的情志抒发

《诗经》中的许多作品本章前面几节中已经在多处引用过，这是不可避免的，因为《诗经》305篇，分《风》《雅》《颂》三部分，所收诗篇本大都是周代流行的歌曲，上自周初制礼作乐中诞生的乐歌舞诗，“天子听政”时“公卿至于列士”所献的诗章，下到太师所积累和采集的民间歌曲，可谓兼收并蓄；所历时间又正是周初至春秋中叶周代礼乐文化由形成到普及的时代，因此，它们完全是周文化的结晶，无论周代仪式典礼中的雅乐歌舞、规矩典雅的礼仪化生活还是周人的“君子”理想，都可在这里找到突出的表现。

这里要特别指出的是，春秋中后期《诗经》文本的最后结集，还标志着中国文学史上第一部诗集的诞生（甲骨卜辞的“诗歌”还只能算是一些简短的韵语；《周易》中的卦爻辞虽不乏诗歌体的辞句，但作为筮辞，还连带着一些吉凶祸福的判断，并与卦象爻位相配合，终究不是纯粹的诗歌）。因为这个“第一”，也因为它身上所凝结的中国文明之初的文化素质，当然还有汉代立为经典后的特殊地位，《诗经》奠定了中国诗歌乃至中国文学发展的基础。现在要专门展开的，正是它作为语言艺术文本，在文学方面所呈现出的审美文化特征。

讴歌人生和人性

首先，就文学题材来说，《诗经》虽是中国最早的诗集，却已经完全是凡人世界世俗生活和情感的展示，这里几乎没有神的故事，也极少巫觋的身影，有的只是人的主题、人为业绩的讴歌、人生问题的感慨、喜怒哀乐的倾吐等等，所涉及的题材范围也已经相当广泛。

即以周初的祭祀诗为例。说起来，在刚刚取代殷商入主中原的周人这里，神灵观念还不可能马上消失，而且，靠“天命”正名和靠宗法维系的政治需要，还要有意抬高天神和祖灵的地位，因此，周王朝隆重敬天事神，崇事宗庙社稷，收在《诗经·周颂》部分的大量祭诗即因此而生。但是，在祭神祭祖宗教外衣的包裹下，内里却是周人尚德崇文精神的体现和周人现实生活的写照。《维天之命》祭祀文王，全诗的内容只有一点，这就是对文王给周人创下的基业盛赞不已，感激不尽：

维天之命，於穆不已。
於乎不（丕）显，文王之德之纯，
假以溢我，我其收之。
骏惠我文王，曾孙笃之。

《载芟》是周人秋冬大报、祭祀天神之作，却完全是农业生产的一次巡礼：

载芟载柞，其耕泽泽。
千耦其耘。徂隰徂畛。
侯主侯伯，侯亚侯旅，
侯彊侯以。有嗿其馌。
思媚其妇，有依其士。
有略其耜，俶载南亩，
播厥百谷，实函斯活。
驿驿其达，有厌其杰。
厌厌其苗，绵绵其麃。
载获济济，有实其积，
万亿及秭。为酒为醴，
烝畀祖妣，以洽百礼。
……

诗作采用“赋”的手法，从除草砍树、开辟荒山隰地写起，写到耕耘、播种、庄稼的长势，又一直写到收获、祭祀，铺叙了一年农业生产的过程、规模，甚至描写到田间地头男女老少吃喝言笑的场面，虽为祭祀诗，却宛如一幅活生生的农事图、田家乐。

收在《大雅》中的《生民》《公刘》《绵》《皇矣》《大明》等周人的“史诗”也很有特点。其实，这些诗也是祭祀诗，并不同于其他民族弦歌传唱的长篇叙事史诗；之所以称它们为“史诗”，就在于它们较《周颂》中的祭诗更为具体地展示了周先公先王创业奠基的丰功伟绩，在一定程度上反映了先周时期周人不断发展壮大的历史过程。《生民》在提到始祖后稷神奇的降生之后，即以大量篇幅写到了后稷对种植农业的发明、良种的选择、庄稼的长势、收获的喜悦和祭祀的操作过程；《公刘》写的是先公公刘率周族自有邰迁豳定居的史迹，有迁居前“乃裹餱粮”“弓矢斯张”的准备，有一路上“陟则在巘，降则在原”的考察地形，还有定居新所后“于时处处，于时庐旅，于时言言，于时语语”的安居乐业、欢声笑语的融融场面；《绵》写古公亶父又因昆夷的侵扰，率族自豳迁岐，来到周原建立基业，建庙，筑室，造城，立社，于是有了“捄之陾陾，度之薨薨，筑之登登，削屡冯冯，百堵皆兴，鼛鼓弗胜”的热火朝天的建筑气氛；《皇矣》展示了在天命的烛照下，古公亶父开辟岐山、其子王季“奄有四方”、其孙文王伐密攻崇壮大周族的赫赫业绩；《大明》则是牧野之战、武王伐纣的颂歌：

殷商之旅，其会如林。
矢于牧野：维予侯兴。
上帝临女（汝），无贰尔心。
牧野洋洋，檀车煌煌，
驷騵彭彭，维师尚父，
时为鹰扬。凉彼武王，
肆伐大商，会朝清明。

面对“其会如林”的“殷商之旅”，武王誓师牧野，要求大家齐心协力，“替天行道”。于是，在广阔的牧野，战车摆开阵势，红马威风凛凛，将士们雄鹰般勇猛，周人大获全胜，赢得了天下。

这些诗中的主角，已经不是手杖化林、息壤治水、呼风唤雨的神话英雄，也不是乘龙御凤、登临帝所、沟通人神的巫觋神人，而就是邦族中英明俊德的首领，他们没有“一日七十化”的魔力，也没有移山填海的神功，后稷聪明颖慧，善于思惟（“克岐克嶷”“有相之道”“载谋载惟”），公刘笃厚忠实，日夜忧劳（“笃公刘，匪居匪康”），亶父领导有方，因材用人（“乃召司空，乃召司徒”），王季仁心善行，团结友爱（“因心则友”“则友其兄”），文王能文能武，有德有望（“其德克明，克明克类，克长克君”），武王统领将帅，克敌制胜（“维师尚父，时维鹰扬”），他们有的只是平凡而伟大的人的精神和素质。

其实，即使这种宗教祭祀诗在“诗三百”中也已不占主要部分，这里

更大量的已完全是人间现实生活内容和感受的展示和抒发。“二雅”因多为日常典礼乐歌和公卿列士的“献诗”之作，较多涉及了周代政治和社会生活的种种方面，宴饮游猎、戍边征役、宗人关系、执政得失、官场环境、人生境遇……在这些诗中均有回声。《小雅·常棣》《伐木》均在“和乐且湛”“笾豆有践”的宴饮之会中反复申说着“凡今之人，莫如兄弟”“兄弟无远”的宗亲伦常之情；《小雅·采薇》《出车》《六月》写的又是在“不遑启居，玁狁之故”的时候“出车彭彭”保家戍边的经历、战绩、辛劳和想家的心思；《小雅·车攻》《吉日》写天子诸侯会猎邑郊，于是有“萧萧马鸣，悠悠旆旌”的场面和“发彼小豝，殪此大兕”的收获；《小雅·斯干》写贵族之家的日常生活，于是有“如跂斯翼，如矢斯棘，如鸟斯革，如翚斯飞”的宫室营建和梦熊梦蛇、生男生女、弄璋弄瓦的习俗和说法。《小雅·节南山》《正月》《十月之交》《小旻》和《大雅·民劳》《桑柔》《瞻卬》《召旻》等则是西周后期出现的一批涉及政治得失和官场生涯的政治抒情诗、怨刺诗或进谏诗，从其中“赫赫师尹，不平谓何”“四国无政，不用其良”“忧心惨惨，念国之为虐”等等的质问和忧虑中，可知其时已是危机四伏；从“谓天盖高，不敢不局；谓地盖厚，不敢不蹐”和“战战兢兢，如临深渊，如履薄冰”的感觉中，更可见公卿大夫和士子们在复杂的官场环境中小心从事的心态。应该说，这些诗都更完全是立足于现实人生的真实感受了。

至于十五“国风”，其中有相当一部分本是来自各诸侯国所在地的土风乐歌，诗作所涉及的题材不但更加广泛，且已深入到个体家庭和感情生活的层面，人生感受已经表现得相当细腻。

比如其中占极大比重的男女情爱题材，从公开的社交聚会到男女幽会，从初恋、热恋、失恋的各种心理到婚嫁或情绝的不同境遇，几乎男女感情生活的每个方面，在这里都可找到动人的篇章。《郑风·溱洧》展示的是一幅节日里青年男女成双结对到郊外河边赏景交游、嬉戏结情的生动画面：

溱与洧，方涣涣兮，
士与女，方秉蕑兮。
女曰“观乎？”士曰“既且（徂）。”
“且往观乎？洧之外，洵訏且乐。”
维士与女，伊其相谑，赠之以芍药。

《邶风·静女》写的则是一次幽会的小插曲，主人公起初为姑娘的“爱（薆）而不见”而“搔首踟蹰”，后来发现姑娘早就来了，还含情脉脉地送给他一把白嫩的茅和红嫩的草，大喜过望，竟反反复复地对茅儿草儿念叨说：“彤管有炜，说（悦）怿女（汝）美。”“自牧归荑，洵美且异。匪女（汝）之为美，美人之贻。”真可谓“爱屋及乌”，幸福的感受溢于言表。《王风·采葛》表达分别后不尽的思念，遂有“彼采萧兮，一日不见，如三秋兮”的感觉；《郑风·东门之墠》的主人公因渴望近邻男子而不得，遂有室近人远之感：“其室则迩，其人甚远。”“岂不尔思，子不我

即。”《王风·大车》的主人公则因一段两情难成眷属的挚爱而相约于黄泉：“穀则异室，死则同穴。谓予不信，有如皦日。”《鄘风·柏舟》又是一次为父母干涉自己的选择而被迫发的死誓：“泛彼柏舟，在彼中河。髧彼两髦，实为我仪。之死矢（誓）靡它。母也天只！不谅人只！”《唐风·绸缪》把新婚的兴奋表现得淋漓尽致：“绸缪束薪，三星在天。今夕何夕，见此良人。子兮子兮，如此良人何？”《邶风·谷风》又把女主人公在丈夫另娶新人后被弃的感受表现得苦不堪言：“谁谓荼苦，其甘如荠。”

读着《诗经》中的这些篇章，你会感到它们并不离奇，甚至太过平常，但却十分亲切动人，灵犀可通，因为它们已经把根深深扎在了人间现世生活的土壤中，用人情人性普普通通、实实在在却亘古永恒的话题，搭起了一座古今理解的桥梁。这种由第一部诗集便凸显出的非神话非宗教的现世、世俗情感特征，对后来中国诗歌乃至整个中国文学题材、内容范畴的取向，无疑有着规定作用。

《诗经》的抒情表现艺术

《诗经》这些立足于现世人间的生活内容，无论《风》中的生活抒情还是“二雅”中的政治遣怀，又大多是以主人公自我抒发的艺术方式表现出来的，较之客观生活事件本身，人们由此生发的主观感受、心情、心理占据了诗作更大的篇幅。也就是说，以现世实在为特征，它们多为“缘事而发”，不会作超现实的虚拟和玄想，但在艺术表现中却舍“事”重“发”，往往只对事件或情况作简要概述，并不描述模拟，甚至只字不提，主人公让我们看到的多是甚至只是他（她）们浓浓或淡淡、热烈或绵长的情思和怀抱。

其实，上面提到的周族“史诗”，不同于其他民族史诗的诸多特点，就源自这种抒发情感的基本性质。作为祭诗，身处“祭神如神在”（《论语·八佾》）的宗庙，面对被祭的先王之灵，作诗者提到先公先王们的光辉业绩，显然不在于再现历史过程，而是要表达感念、祈祷之情，因此，诗作尽情夸美，几乎全部略去了先祖创业中筚路蓝缕的种种挫折、错失、矛盾和磨难，略去了激烈的冲突和流血，只述说那辉煌的时刻和功绩；诗章不以展开描述为上，也不讲述具体的情节和故事，而多用表情色彩浓重的形容词及反复咏唱的形式，增添感情分量。从这个意义上说，称它们为“颂史诗”似乎更为贴切。

《诗经》中的“史诗”已是如此，那些从个体出发直接抒情的作品当然更是如此。《王风·黍离》是一篇感情十分抑郁沉痛的文字，诗人写道：

彼黍离离，彼稷之苗。
行迈靡靡，中心摇摇。
知我者，谓我心忧，
不知我者，谓我何求。
悠悠苍天，此何人哉？

今存最早解《诗经》的文字《毛诗序》据开首“彼黍离离，彼稷之苗”二句，将此诗断为“闵宗周”之作，称“周大夫行役至于宗周，过故宗庙宫室，尽为禾黍。闵周宗之颠覆，彷徨不忍去，而作是诗也”。然而宋人王质就看出了其中的问题，因为该诗第二章、第三章起句又分别提到了“彼稷之穗”“彼稷之实”，“自苗至穗，自穗至实，度及半载”，行役似“不应

无故淹留至此”（《诗总闻》）。还是清人崔述更透彻一些，他看出了“作诗者多就其所见以起兴”，“意原不在于物，岂得以章首言‘黍稷’遂断以诗人之旨在是乎哉？”（《读风偶识》）其实，“是”与“不是”都难求确解，因为作者原就不打算告诉你他的忧伤缘何而发，正所谓“知我者，谓我心忧，不知我者，谓我何求”，诗让我们感到的，只是一种悲怆难言、凄凉孤独的情绪和心境。

它如《邶风·新台》：

新台有泚，河水瀰瀰。
燕婉之求，籧篨不鲜。
新台有洒，河水浼浼。
燕婉之求，籧篨不殄。
鱼网之设，鸿则离之。
燕婉之求，得此戚施。

关于这首诗，《毛诗序》称：“刺卫宣公也。纳伋之妻，作新台于河上而要之。国人恶之，而作是诗也。”对此，论者多无异辞。伋乃卫宣公之子。卫宣公本为伋娶妻于齐，后闻齐女美丽无比，便在河上筑新台，半路截娶据为己有。如此公然霸占子媳，可谓卫国一大丑闻。不过，我们之所以了解该诗的本事和背景，完全凭的是注释序说的材料，若就诗作本身来看，表现的只是对这件事厌恶、嘲讽的情绪和态度，他们唱着“姑娘本想嫁个美少年，偏偏撞上个癞蛤蟆”，以此指桑骂槐，却没有告诉你任何具体的人和事，其重心显然也是在表现主观情绪，而非以叙述客观事实为旨归。

当然，《诗经》中也有一些带有较多叙事和描写成分的诗作，如《卫风·氓》写宗法婚姻制度下妇女被丈夫厌弃的不幸命运，其中女主人公与男方订婚、结婚直至婚变的发展过程交待得就比较具体，还出现了一定的细节描写：

氓之蚩蚩，抱布贸丝。
匪来贸丝，来即我谋。
送子涉淇，至于顿丘。
匪我愆期，子无良媒。
将子无怒，秋以为期。（一章）

乘彼垝垣，以望复关。
不见复关，泣涕涟涟。
既见复关，载笑载言。
尔卜尔筮，体无咎言。
以尔车来，以我贿迁。（二章）

三岁为妇，靡室劳矣。
夙兴夜寐，靡有朝矣。

言既遂矣，至于暴矣。
兄弟不知，咥其笑矣。
静言思之，躬自悼矣。（五章）

由这些诉说，我们知道了这一对本是自主恋爱，婚前男子情热似火，女子为其所动，亦热情奔放，不过她还是郑重对待自己的终身大事，明媒正娶嫁到了男家。然而婚后两人的位置却发生了颠倒，尽管女子殷勤操持，却没能阻止男子的凶暴。就这样，女主人公的遭遇的确给我们以具体而深刻的印象。但是，这首诗又全是以抒情主人公思前想后的意识流动为线索结构组篇的，而且是以表现主观感受为中心，叙事只是抒情的材料。其中还夹有对这一经历的主观认识和感慨，正所谓“于嗟女兮，无与士耽。士之耽兮，犹可说（脱）也，女之耽兮，不可说（脱）也”。因此，这其实是一首典型的抒情之作，叙事描写成分的加入，乃是心理活动充分展开的一种表现。类似的艺术表现还有《豳风·东山》。诗篇以“我徂东山，慆慆不归。我来自东，零雨其濛”拉开序曲，接着便是这位征士终于踏上归途后纷繁思绪的自白。当时听到要回家的消息，心中不禁百感交集，“我东曰归，我心西悲”，而且不无心酸地感叹：“制彼赏衣，勿士行（衔）枚。”终可换上百姓衣，再不用行军把木棍衔了。望着眼前桑间满地蜷缩的“蜎蜎者蠋”，征人马上想到了此前在军营，“敦彼独宿，亦在车下”。由战后的满目荒凉，脑海中出现的是家园的荒芜：“果蠃之实，亦施于宇。伊威在室，蠨蛸在户。町畽鹿场，熠燿宵行。”由家园，想到家中孤独的思妇，甚至想象着她为迎接自己忙碌的身影：“鹳鸣于垤，妇叹于室。洒埽穹窒，我征聿至。”想到妻子，思绪又飞回到当年她出嫁时的情景：“仓庚于飞，熠燿其羽。之子于归，皇驳其马。亲结其缡，九十其仪。”于是，征士思忖：“其新孔嘉，其旧如之何？”原来，这还是一场“新婚别”。可见，这些诗作已经深入到充分传达心理活动的层面，标志着《诗经》抒情艺术发展的水平。

《诗经》这种明显偏于主观表现的创作倾向，这大量优美感人的抒情诗的涌现，无疑是中国诗学“诗言志”说提出的直接依据。这一足以与西方“模仿说”分庭抗礼的美学命题，最早出现于《尚书·虞书·尧典》（于《伪古文尚书》出现在分出的《舜典》中），书中提到舜命乐师夔“典乐，教胄子……诗言志，歌永言”，“诗言志”指的就是“诗所以言人之志意也”[1]。按《尚书》中的《虞书》乃后人根据传说所补充，不能作为尧舜史料，已是定论，但《虞书》的出现至迟不会晚于春秋中期，《左传·文公十八年》已经提到“《虞书》”之名。这样，“诗言志”之说作为春秋时代的产物，正与《诗经》的艺术实践相呼应。汉代《毛诗序》把“诗言志”作为一个鲜明的口号提出来，更直接就来自对《诗经》抒情言志特征的把握和诠释。

[1]　孔颖达注《诗谱序》引郑玄语，见《十三经注疏》第262页，中华书局，1980年版。

赋比兴：情景、心物关系的初步展开

情、志，作为主观心理的部分，一旦成为诗歌艺术表现的内容，就有个如何外化为可感可知的审美对象的问题，这也就是今人所说的艺术表现手法。手法的选择，往往也是文化性格、审美风格的重要标志。那么，《诗经》又多是采用何种方式，把那种种的喜怒哀乐呈现在人们面前的呢？

前面在引用《王风·黍离》时，曾提到论者关于诗歌开首“彼黍离离，彼稷之苗”二句所写物象的解读，以及清人崔述“作诗者多就其所见以起兴”“意原不在于物”的说法。《黍离》之“意”不在“物”，而在“情”，已如前述；然而《黍离》毕竟又提到了“物”，让人品味“物”，这正是《诗经》抒情手法的最大特点。这里的确喜欢抒情，但却不喜突如其来，不怎么直抒胸臆，而是常常借助于物象、情景、事体的点染、比拟和诉说，或因物起情，或托物取喻，或感事而发，或写景抒情，以一种委婉、有味、有形、有色的方式把感情呈现出来，这就从一开始便把中国诗歌创作中始终围绕的情与景、心与物、志与事等等的关系，提到了“议事日程”。中国古代“赋、比、兴”这一著名的美学原则，就是从《诗经》的这种艺术表现中归纳出来的。

“赋”“比”“兴”本是“六诗”或“六义”中的三项，《周礼·春官》有“教六诗”之说，所谓“大师掌六律六同……教六诗，曰风，曰赋，曰比，曰兴，曰雅，曰颂”；《毛诗序》有“诗有六义”之说，所谓“故诗有六义焉，一曰风，二曰赋，三曰比，四曰兴，五曰雅，六曰颂”。寻其语义，它们或指诗的六种类别，或指诗的六种用法，原都非指作诗之法。但后来论者所用“赋、比、兴”的概念，已经作了重新诠释，多已是对《诗经》以来诗歌艺术表现的归纳和总结，其中比较著名的如宋代朱熹对“赋、比、兴”的释义，就是从创作角度着眼的：

赋者，敷陈其事而直言之者也。

比者，以彼物比此物也。

兴者，先言他物以引起所咏之词也。

其中，除“赋”是对一般陈述的总结外，“比”指以物比义，“兴”指借物发端，就都涉及《诗经》抒情言志中对于“物”的运用和描写。

《诗经》用“比”俯拾即是。其中如《小雅·天保》表现祝福，便一连用了一系列盛大恒定的自然外物，以喻福寿之大、之多、之久：

天保定尔，以莫不兴。
如山如阜，如冈如陵。
如川之方至，以莫不增。
……
如月之恒，如日之升。
如南山之寿，不骞不崩；
如松柏之茂，无不尔或承。

绵绵山脉，浩浩春水，不落的日月，长青的松柏，这些近在眼前的鲜明形象都在“诉说”着心中厚重永恒的希望。《小雅·鹤鸣》言招贤纳士之理，通篇更只见活生生的物象：

鹤鸣于九皋，声闻于天。
鱼在于渚，或潜在渊。
乐彼之园，爰有树檀，其下维榖。
他山之石，可以攻玉。

仙鹤身处水边，它那美妙的声音却可上闻于天；水中又是鱼儿的天下，上下皆可见到它们的身影；园中有树，檀可作车，榖可为布，也是各有其用；山中之石，管它此山彼山，都可借来攻治美玉。诗为我们展示了一个各得其所的天地，要说的却是应各尽其才，这就如清人王夫之所说的了，“《小雅·鹤鸣》之诗，全用比体，不道破一句”（《薑斋诗话》）。不过，这应属于着一“乐”字，境界全出，正因为有了“乐彼之园”的一个“乐”字，情浓意切，物象才全部有了人的意味。

用物象景象作为诗章或诗句开头的“兴”在《诗经》中更为普遍，而且，《诗经》中大量的起兴都不单纯只是起到开头的作用，兴所描写的事物与诗所歌咏的内容多有某种内在的联系。

其中有些兴象，积淀了长期约定俗成的文化意味，因而具有表意的功能。比如“鱼”乃至钓鱼、食鱼等等与“鱼”有关的事物，已被作为求偶、性爱的廋语，《卫风·竹竿》表达对心上人的思念，便有“籊籊竹竿，以钓于淇”的起句；“薪”“束薪”多隐指妻室，《唐风·绸缪》表现新婚的兴奋，就有“绸缪束薪，三星在天”的开头，《周南·汉广》第二章提到心上人出嫁，也是以“翘翘错薪，言刈其楚”起情。这里用来起兴的外物都直接参与了诗意的传达，又使抒情曲折有致，兴味盎然。

还有的兴象，是兴而比，先言的“他物”与“所咏之辞”之间有一种内在的比喻关系。《周南·关雎》开首一句“关关雎鸠，在河之洲”，是即景，也是取喻，水鸟的和鸣，正象征着淑女配君子的和谐境界；《邶风·燕燕》“燕燕于飞，差池其羽”，是目之所见，更是反比成喻，燕子双

飞，人却别离；《周南·桃夭》是一首婚嫁之歌，开首一句“桃之夭夭，灼灼其华（花）”，把人们带进一个桃花盛开、红光艳丽的场景，这里有热烈气氛的烘托，也应该有以桃花形容新娘的意味；《邶风·北风》为“刺虐”之作，所谓“卫国并为威虐，百姓不亲，莫不携持而去焉”（《毛诗序》），人们之所以基本认同《毛诗序》的这一说法，正在于兴象“北风其凉，雨雪其雱”所展示的寒冷、刺骨的愁惨气象，最容易使人联想到严酷和暴虐。这些喻体与本辞之间，多不在于外在的形似，而在气氛、情绪、意义等的关联，从而为人们提供了更多回味的空间。

还有的兴象，与所咏之辞发生关系，乃是出于某种联想，如《召南·殷其雷》，以“殷其雷，在南山之阳”起兴，表达对终年服役在外的丈夫的思念，雷声必是容易被疑为车声，又因其并非车声而更令人失望，才被用来引发思人情怀的，后来傅玄《杂言》的“雷隐隐，感妾心，倾耳清听非车音”，就是对此最好的注脚。

“比兴”之外，《诗经》借助景物抒情达意，还有一种情况，即在诗中通过对具体景物的刻画描写，对情感表现起到烘托渲染的作用。《王风·君子于役》是思妇对征役在外的丈夫的思念和牵挂，诗中出现了一幅黄昏时分人畜返家的生活图景：

君子于役，不知其期。曷至哉？
鸡栖于埘，日之夕矣，羊牛下来。
君子于役，如之何勿思？

日落黄昏，鸡入舍，牛羊走下山坡，出外劳作的人们也纷纷返家，寂静的山村想必顿时变得炊烟缭绕，人声嘈杂，然而，村中别处的喧嚣热闹，正反衬出思妇这里的孤寂和思愁，毕竟征人不知何时归。《豳风·东山》写久征后终于返家的思绪，四章开首都有“我徂东山，慆慆不归；我来自东，零雨其濛”的咏唱，一句“零雨其濛”，又以阴雨迷蒙的氛围，决定着全诗略带忧伤的基调。正是这种已经带有主观色彩的景物描写，使有些诗作几乎达到了寓情于景的艺术境界，如《秦风·蒹葭》：

蒹葭苍苍，白露为霜。
所谓伊人，在水一方。
溯洄从之，道阻且长。
溯游从之，宛在水中央。

这显然是一场阻力重重、可望而不可即的追求、向往，“伊人”那总在前面出现却又总难接近的身影就是说明，那晚秋水边一片萧瑟、苍茫的景象更是答案，就这样，主人公的不尽惆怅全部写在了诗的画面之中。再比如《小雅·采薇》的最后一章：

昔我往矣，杨柳依依；
今我来思，雨雪霏霏。

行道迟迟，载渴载饥。
我心伤悲，莫知我哀。

这是一首感情颇为复杂的戍边诗，在表现抵抗玁狁保家卫国态度的同时，又吟唱着久戍无归、“我行不来（徕）”的忧伤，诗中便出现了“杨柳依依”和“雨雪霏霏”两种景象的鲜明对比，当年出征，虽不无依依惜别之意，春光明媚，毕竟心情开朗、向上；如今归来，本是久已盼望的欣喜，但阴沉泥泞的背景，似乎却诉说着饱经沧桑后的悲凉。环境的衬托，的确有效地传达出主人公前后不同的心境，难怪会被后人目为“毛诗”中最佳的诗句（《世说新语·文学》）。

《诗经》大量援物入诗，借景言情，构成了特有的委婉含蓄和谐的美，这里情与景、心与物就总体而言虽尚未达到交融合一的境界，却是情景结合的开端，从根本上决定了中国古典诗歌以情景关系为主体的表现特征，为中国美学的独特范畴“意境”的诞生奠定了基础，而且牵引出一条与诗歌创作实践相适应的、围绕着心物、情景立说的诗学之路，从刘勰的“感物吟志，莫非自然”（《文心雕龙·明诗》）到苏轼评王维诗的“味摩诘之诗，诗中有画”（《东坡题跋·书摩诘蓝田烟雨图》），再到谢榛的“情景相融而成诗，此作家之常”（《四溟诗话》）和王夫之的“景中生情，情中含景，故曰，景者情之景，情者景之情”（《唐诗评选》），直到王国维的“一切景语皆情语”（《人间词话》），足可见《诗经》比兴艺术对中国古诗创作和美学追求的深远影响。

中和：“乐而不淫，哀而不伤”

在情与景、心与物的相互生发中抒情达意，让人咀嚼、体会、理解，已经使诗歌呈现出含蕴醇和之美，而这种特有的艺术处理，又恰恰适应着醇厚顿挫的情感表达。

《诗经》的抒情，常常是“未见”与“既见”、未得与既得、不可与既可、不归与既归乃至爱与恨、情与理、个人与社会等等交织在一首诗中，回环往复，一唱三叹。《周南·关雎》表达对一位“窈窕淑女”的思恋与追求，开始那“求之不得，寤寐思服。悠哉悠哉，辗转反侧”的表白，把“未得”时的相思之苦表现得淋漓尽致，后两章却情境一转，“窈窕淑女，琴瑟友之”，“窈窕淑女，钟鼓乐之”，又是得到之后的恩恩爱爱了，不管这是情事真的发生了变化，还是在想象中获得的满足，都又呈现出温馨、和悦的色彩，增添了一缕亮色，淡化了那份忧伤，的确是“乐而不淫，哀而不伤”（孔子语，见《论语·八佾》）。《周南·汉广》分明是表现“不可”的怅惘：“南有乔木，不可休息；汉有游女，不可求思；汉之广矣，不可泳思，江之永矣，不可方思。”第二、三章却又都出现了女子出嫁之辞：“翘翘错薪，言刈其楚。之子于归，言秣其马。”“翘翘错薪，言刈其蒌。之子于归，言秣其驹。”在这里，这一美好画面显然更富于假设、梦想的成分，因为后面紧接着又反复咏叹着“汉之广矣，不可泳思……”，那江汉的无边无际，正透露出主人公与心上人不可逾越的距离；但这假设的“之子于归”，毕竟补足了“既可”的成分，避免了那种一泻千里般绝望的呼号，化成的是一往情深的歌唱。

《郑风·将仲子》表现一段不被父母四邻理解和允准的爱情交往，更是一首情理交织的绝唱，女主人公口口声声劝仲子“无逾我里，无折我树杞”，拒绝情侣前来幽会，却又情不自禁地表白着“仲可怀也”的渴望之心；在把渴望和思念和盘端给对方的同时，又表示深深顾忌“父母之言”“诸兄之言”“人之多言”的礼法规范。就这样一波三折，在这情欲与规范的二元格局中，你几乎无法断定她心底深处的天平究竟偏向哪边。

还有那些涉及个体需要与责任义务的诗篇，你看到的也会是兼顾而周到。《豳风·破斧》既唱着“周公东征，四国是皇”，以表现周王朝势不可挡的军威，又唱着“哀我人斯，亦孔之将”，以表白个体生命的无奈；《小雅·出车》既有“王事多难，维其棘矣”的形势紧迫感，“执讯获丑”的自豪感，又有“忧心悄悄，仆夫况瘁”的“哀伤”和“岂不怀归，畏此简

书”的矛盾；还有那首脍炙人口的《卫风·伯兮》，丈夫出征时，她为“伯也执殳，为王前驱”而感到骄傲和自豪，话语里不无夸耀和自得，丈夫离去后，她又“自伯之东，首如飞蓬，岂无膏沐，谁适为容”，竟被思苦搞得百无聊赖了。

总之，这种种苦中思乐、苦尽甜来、甜中带苦，都使单纯、极致而冲动的情绪激流化为复杂、沉郁、绵绵淡淡的感情涟漪，它们不是震耳欲聋的呐喊，而是回环往复、深沉有致的吟唱，联系到它们原本就是可歌可奏的乐章，那么这种情感结构和表达的中和之美，与礼乐文化中的乐的格调，不正好是“里应外合”的么？

整齐、匀称的形式之美

与之相应，这些诗的语言、篇章、声韵也被精心构筑在颇具整齐、和谐之美的形式框架之中。《诗经》以四言为主，语句排列整齐划一；抒情之作多重章复沓，章与章之间字数相等，大小相当，而那些非重章体，也有意追求平衡、匀称，诸如《卫风·氓》六章，每章十句，《豳风·东山》四章，每章十二句，《大雅·大明》六句一章，八句一章，又六句一章，八句一章，共八章，不但对应的诗章诗句相等，而且都偶对平衡；《诗经》用韵形式多样又极有规律，也有着对秩序和规范美的刻意追求，人们在其中的用韵中已能归纳出诸如句句入韵、隔句入韵、诗中顶针换韵、随韵、交韵、抱韵等不同的模式，它们总体都追求一种节奏有序、顿挫和谐、多样统一的声韵格调，特别是其中偶句韵已占压倒优势，诗篇因隔句一韵而显得从容不迫，抑扬有节，疏密有间，吟咏中便能给人以一张一弛的美感效果。

《诗经》这种整齐、规律、和谐的形式追求，在经历了汉乐府杂言体的迂回之后，复又在后来的五言、七言古典格律诗词中得到了回响，中国古诗历来是以格律之美为臻于极致的典型，这与《诗经》语言形式特征对民族审美心理的影响，应该说也是不无关系的。

《诗经》不愧为中国第一部诗集，更不愧为对中国文化影响深远的周代礼乐文化的结晶。它这种种极富东方韵味的审美特征，其“衣被词人”，的确是“非一代也”。如果有人说，不了解《诗经》，就不可能理解整个中国古代的诗歌，甚至不能理解整个中国古代的文学，应该相信，这个说法是不为过的。

7.“声一无听”与“和如羹焉”：和谐美理论意识的初步形成

先民们从在石头上刻下第一道人为的痕迹，直到“郁郁乎文哉”的西周文明，已经跨越了一个不算短的岁月，其间，随着审美文化的逐步展开，我们看到，先民们已经创造了就人类早期而言称得上极其辉煌的美的作品，也展示出相当丰富的审美活动、意识和趣尚。然而，关于何者为美、美的功能和美的创造等等美学问题的论述，也就是以理论形态呈现的审美文化现象，似乎始终都还没有出现。这当然还要有待于人类理性思维水平的提高。我们知道，就实践和理论而言，实践原本就是先行的，而在人类文化早期，抽象思维、理论形态还需要有个从无到有的产生过程，实践更是要先于理论了。

周代从神治到人治的特有文化机制，从某种程度上提高了人们摆脱神秘感受、冷静思考天地自然和社会人生的素质。随着周代哲学意识的萌生，至西周末年，特别是春秋时代，一些早期思想家在论述自然现象、政治问题、社会问题的同时，也开始涉及美、审美和艺术等理论问题，自此，中国美学终于掀开了它的第一篇章。

审美理论不同于审美现象，它是以认识、阐述的形式直接展开时人美的观念、审美趣尚和审美意识，是一个时代审美文化的集中体现。也正因为此，自从它们诞生后，便成为考察审美文化不可或缺的重要部分，成为人们进入或审视一个时代审美文化的路径和窗口。

具体到周代的审美理论，作为萌芽，它们还远非纯粹的美学形态，时人关于美学问题的论述，也还不是以著作的形式出现，而是被后来写定的史书以追述的方式记载下来的。

“声一无听，物一无文”

据《国语·郑语》载，西周末年幽王之时，新任周王朝司徒之职的郑桓公，已经预感到世事多故，曾与史伯讨论周王朝的命运，他问史伯：“周其弊乎？”史伯的回答是周王朝的确到了崩溃的边缘，因为当今周王“弃高明昭显，而好谗慝暗昧”，只好一面之词，听不进不同意见，这也就是“去和而取同”。于是，史伯谈到了“和”与“同”的问题，并涉及美感与和同的关系：

　　夫和实生物，同则不继。以他平他谓之和，故能丰长而物归之。若以同裨同，尽乃弃矣。故先王以土与金木水火杂，以成百物。是以和五味以调口，刚四支以卫体，和六律以聪耳……声一无听，物一无文，味一无果，物一无讲。

在史伯看来，不同的事物配伍相生，这叫“和”，而相同的事物加在一起，这只能叫“同”；天地万物无不是因“和”才生出万千变化，才带来丰硕成果，而单一的“同”不管数量增加多少，最终都只能导致枯竭和死亡。给人带来愉悦享受的美味、乐声、纹饰也是如此，调和酸甜各种味道才会生出美味佳肴，奏出高低、长短不同的声音才会产生美妙的音乐，着上赤黄黑白丰富的色彩才能绘出五彩的图案，相反，只有一种声音难以入耳，只有一种颜色难成纹饰，只有一种味道难成口福，这也就是“声一无听，物一无文，味一无果”。

　　进入春秋时代之后，又有一次关于味、色、声的论述，只不过这次话题的由头是谈论生理现象。据《左传·昭公元年》载，当时晋侯疾病缠身，求医于秦，医和奉命前来探病，诊断的结果是淫逸过度所致。于是，医和谈到了享乐须有节制的问题，包括饮食、声乐和美色：

　　先王之乐，所以节百事也，故有五节，迟速本末以相及，中声以降。五降之后，不容弹矣。于是有烦手淫声，慆堙心耳，乃忘平和，君子弗听也。……君子之近琴瑟，以仪节也，非以心也。天有六气，降生五味，发为五色，征为五声。淫生六疾。

与史伯所论颇为近似的是，作为给人以愉悦享受之物，这里同样提到了五味、五色、五声，它们乃是承接天之六气（阴阳风雨晦明）而产生的自然谐和之美；不同的是，医和进而指出了多物相和的效果乃是中和有

节，不至于“淫”，那种过急过促之声、过于刺激之色等等，都只能因其有失平和而造成伤害，当然也就不再有美感可言了。

“乐从和”与“和如羹”

其后至春秋后期，几乎同时，又有单穆公、伶州鸠论“乐从和”及晏子论“和如羹”，也分别见于《国语》和《左传》。

单穆公、伶州鸠论到声乐之美的起因在于周景王要铸一口特大乐钟，先是单穆公表示反对，劳民伤财当然是个理由，还有就是任何事物，一旦超出极限，就不美了：

夫乐不过以听耳，而美不过以观目。若听乐而震，观美而眩，患莫甚焉。夫耳目，心之枢机也，故必听和而视正。听和则聪，视正则明。聪则言听，明则德昭。……夫耳内（纳）和声，而口出美言，以为宪令……成事不贰，乐之至也。口内（纳）味而耳内（纳）声，声味生气。气在口为言，在目为明。言以信名，明以时动……政成生殖，乐之至也。

有意思的是，上述论“美”往往是从论述王事牵引出声色问题，这里从论乐钟开始，又转到论述王事了。单穆公之所以高度重视声乐问题，还有与之同类的观目、纳味，强调必须“听和而视正”，就在于这些耳目口感之悦，连着的是心气德行，心气德行关系的又是“政成生殖”。唯有“政成生殖”，这才是真正的“乐”，真正的美。

遗憾的是，周景公并没有信服单穆公的一番说辞，又转而去问伶官州鸠。身为乐师，州鸠涉及更多音乐专业方面的讲究，提到“琴瑟尚宫，钟尚羽，石尚角，匏竹利制，大不逾宫，细不过羽”“乐器重者从细，轻者从大”等器乐声调的调和问题，但接下来的旨归就与单穆公完全相同了：

夫政象乐，乐从和，和从平。声以和乐，律以平声。金石以动之，丝竹以行之，诗以道之，歌以咏之，匏以宣之，瓦以赞之，革木以节之。物得其常曰乐极（中），极之所集曰声，声应相保（安）曰和，细大不逾曰平。……于是乎气无滞阴，亦无散阳。阴阳序次，风雨时至……夫有和平之声，则有蕃殖之财。于是乎道之以中德，咏之以中音，德音不愆，以合神人，神是以宁，民是以听……

在州鸠看来，政事就像音乐，特别需要一种平和的境界。在音乐中，无

论歌声、乐调、旋律、器乐，都完美地汇合在一起，相互应和，这便是“和”（声应相保），声音大小适中，这便是“平”，唯有这样的音乐才阴阳和谐，感天动地，风调雨顺，国富民安。如此渲染平和之乐的神奇作用，当然有当时当地劝谏的特定目的在里面。事见《国语·周语下》。

晏子提到“和如羹”，进而论到“声亦如味”的音乐美问题，则纯属即兴式的借题发挥。当时齐侯从台上望着骑马而至的大臣梁丘据，对晏子叹道：“唯据与我和夫！”意思是只有梁丘据对自己百依百顺，相应相和。晏子马上回复道：“据亦同也，安得为和？”就像史伯的“和”“同”之辨，晏子也认为一味顺从只能算“同”，而不能称“和”，所以当齐侯接着问他“和与同异乎”时，他斩钉截铁地答了一个“异”，由此论到了什么是“和”。就基本思路而言，晏子所论与史伯和同之说没有出入，但对“和”的解说更为具体，尤其是论到声乐之和，增加了二元相和的一系列范畴：

和如羹焉，水、火、醯、醢、盐、梅，以烹鱼肉，燀之以薪，宰夫和之，齐之以味，济其不及，以泄其过。君子食之，以平其心。……声亦如味，一气，二体，三类，四物，五声，六律，七音，八风，九歌，以相成也；清浊、小大、短长、疾徐、哀乐、刚柔、迟速、高下、出入、周疏，以相济也。君子听之，以平其心。心平德和。故《诗》曰：“德音不瑕。”今据不然。君所谓可，据亦曰可，君所谓否，据亦曰否。若以水济水，谁能食之？若琴瑟之专一，谁能听之？同之不可也如是。

所谓“宰夫和之”，就是要把这各种酸、咸、香味加以调和，所谓“济其不及，以泄其过”，则是淡便加盐，咸便添水，总之要达到口味适中的程度，看来周人的饮食学问还真不少。音乐更是如此，待气以动，舞有文、武二体，乐器杂用四方之物，声有宫商角徵羽五声，乐器之音有黄钟、大蔟、姑洗、蕤宾、夷则、无射六律，音阶有七，声效八风，歌唱九德，可谓丰富多彩，具体演奏歌唱起来，又清浊相间，小大相接，有张有弛，刚柔兼济。这才是音乐至高的境界，如此才令人心平气和，“德音不瑕”。事见《左传·昭公二十年》。

“无害”为“美”

《国语·楚语上》还载有伍举论美的一个片段，议论是由楚灵王所建的章华之台引起的，与上述多论声、色、味有所不同，但却第一次正面涉及“美”的定义：

灵王为章华之台，与伍举升焉，曰：“台美矣！”对曰：“臣闻国君服宠以为美，安民以为乐，听德以为聪，致远以为明。不闻其以土木之崇高、彤镂为美……”“夫美也者，上下、内外、小大、远近皆无害焉，故曰美。”

楚灵王耗资巨大，建豪华楼台，登临观赏，连连称“美”，其自得的神态可想而知；贤臣伍举忧虑的是如此劳民伤财，祸将及也，自然不能随声附和，因此，他对“美”作了新的诠释。所谓“服宠以为美”，按照周人天命观的说法，也就是应恭敬从事，因而能特别得到上天的惠顾和宠爱，政和民安，皆大满足，这才是最大的“美”。下面所谓“上下、内外、小大、远近皆无害焉”，正是对这种风调雨顺、政和民安之美的最好注脚。

中国美学基本命题的滥觞

上述这些关于“美”的论述，时间不同，人物各异，话题不一，却呈现出特定时期、独特文化所造就的许多共同的东西。

首先，除极个别之处还稍微带有一点远古巫音“神人以和”的回声外，这些论述已基本摆脱了巫术文化的影子，与造出“羊人为美”的“美”字的殷商时代不同，这时的“美”已不再是因为与神秘意味的联系，因为带给人想象性的满足而成其为美，美就蕴含在自然万物与人的生理、心理相应相感相适的多样统一之中。当然，美学还远远没有自觉、独立，时人无论提到“美”字还是未提到“美”字，都还没有把美、美感和艺术从整个自然、社会的现象中专门提取出来，史伯、晏子论政治之去“同”求“和”，却以声、色、味之和为证，单穆公、伶州鸠论乐钟规模适中的问题，又推而及于繁殖生财、政和民安，伍举更是以万事“无害”为美，都体现出这种天人合一、整体思维的特征。

不过，值得特别注意的是，除伍举的“无害”之“美”之外，他们几乎都论到了味、声、色，也就是当时审美文化的主要部分饮食、音乐和纹饰，而且大多相提并论，抓住了它们适口、盈耳、悦目这些能给人以审美愉悦和心理满足的共同特征，正是从这个意义上，尽管他们不是在专门谈论美学问题，尽管他们不一定使用“美”字，我们还是把这些论述视为美学理论的雏形。

其中，美味能够成为时人心目中与声、色之美并称的涵项，成为美感的重要部分，这与先民们很早就开始讲究的饮食文化、殷商时代的酒文化不无关系，与周人的味文化更直接相关。周人以农业兴国，以“尚臭”（读“嗅”）著称，《诗经·大雅·生民》述先周之人祭祀上帝，已经是“载谋载惟（想办法），取萧祭脂，取羝以軷，载燔载烈”，“卬盛于豆，于豆于登，其香始升，上帝居歆，胡臭亶时”，即取来香蒿铺在下面，洒上牛肠油脂，再把剥掉皮的公羊放在上面，然后或投在火里烧，或放在架上烤，又有美味的肉汤盛在钵中，于是香气扑鼻，上帝美美赞叹，味道真是好极了！周代日常饮食也已至为讲究，从《礼记·内则》的规定中可知，周人不但饭、膳、羹、汤、酒、果、饮料种类繁多，比如诸侯款待行小聘礼的使者，饭膳品类就达20豆（食器），而且调味名堂极多，比如烹鸡要加肉酱、蓼等，烹鱼加鱼子酱、蓼菜，干肉要加蚁卵酱，肉羹加兔酱，麋肉加鱼酱，鱼脍加芥子酱；再比如调味还要看四季

的气候，春季多用酸味，夏季多用苦味，秋季多用辣味，冬季多用咸味；另外切细的肉类调和配料也有说法，豚，春用韭，秋用蓼，膏用薤。牛羊豕三牲用茱萸和醋调味，其他兽类用梅浆调味。鹑羹、鸡羹同蓼菜一起煮，鲂、鱮要蒸，雏鸟和雉要烧，用一种香菜作调料……很显然，饮食在这里早已不单是解决果腹之需，而成为品味享受的美事之一。或许正是以此为契机，当源于巫舞的“羊人为美”渐渐失去其文化凭依时，“羊大为美”的观念便因这一“味文化”的背景应运而生。毕竟羊大而肥，而香，确是一种甘美的享受。周人这一讲究味美的文化，对中国审美文化的影响是深远的，中国文学艺术讲品味，意味，韵味，滋味，推其源，应该都是这一“特产”的余味缭绕吧。

其次，更为重要的是，这所有关于美的论述，都集中在了一个“和”字上，以“和”为美成为中国美学起始阶段便牢不可破的普遍信念。具体而言，所谓“和”，已经包含有“寓多于一”和“平衡适中”两重含义。所谓“声一无听”“物一无文”，强调去“同”求“和”，多称“五味”“五声”“五色”，都在于强调美的多样统一性，单调只会乏味，多彩方成美文，这也就是调和之为美。同时，调和不等于随意地杂和、拼凑，还须按照一定的秩序、比例、分量，达到彼此平衡，所谓“以他平他”，“细大不逾”，所谓“济其不及，以洩其过”，就都有追求平和、避免过度突兀刺激的意思在里面；至于州鸠的所谓“阴阳序次”“道之以中德，咏之以中音”，晏子的所谓“清浊、小大、短长、疾徐、哀乐、刚柔、迟速、高下、出入、周疏，以相济也”，更是在各种两极对应中追求一种适中合度的中和之美。其实，就连伍举那“上下、内外、小大、远近皆无害焉”的“无害”之“美”，又何尝不是用两两相对的范畴来表示，又以两者兼顾的“皆无害”为目标的呢？

“多”用“五”，“中”执“两”，这又无疑与当时已经开始流行的“五行”说和“阴阳”说直接相关。关于周人的两极对应观念，我们在《周易》的奇偶（“ ⚊ ”“ ⚋ ”）两个基本爻象以及乾与坤、泰与否、损与益等卦象中已经有过充分的感受，当时虽还没有用“阴阳”两个哲学概念做出统一而抽象的界定，但它们都以两两相对的形式出现，也就为阴阳学理的诞生打下了基础。而当西周末年伯阳甫用“阴阳”二气的均衡与失调解释“西周三川皆震”的自然现象时，则意味着阴阳学说的初步形成。至于“五行”，即先民所感知的组成宇宙万物的五种基本物质，其原始形态更在阴阳观念之前。《尚书·周书·洪范》中的所谓“洪范九畴”，相传为殷商旧臣箕子回答周武王时所提出的九条治国大法，其中第一条就是“五行”：

五行：一曰水，二曰火，三曰木，四曰金，五曰土。水曰润下，火曰炎上，木曰曲直，金曰从革，土爰稼穑。润下作咸，炎上作苦，曲直作酸，从革作辛，稼穑作甘。

《洪范》成文不必就在周初，可能经过后人的追述和修饰，但基本事实应该没有太大出入。“五行”作为先民对日常习见的物质朴素观察和

简单总结的产物，出现在人类最初尝试用理性认识、归纳事物的时期，是可信的。这种“发现”必是曾令先民们兴奋不已，从此他们便把一切多样而又相互关联的事物与“五”和“五行”相勾连，史伯提到“五味”之前，称“先王以土与金木水火杂，以成百物”，正是以“五行”为依据的直接证明。

再次，上述这些关于“五味”“五色”“五声”之“和”以及“疾徐”“高下”等等之“中”的论述，实际上还都涉及美感和艺术的特殊功能等问题。毋庸置疑，这些论者都十分强调美感与艺术对于社会政治的影响，但与诰命之文的直接说教显然不同，这些美食、音乐、纹饰等审美艺术都是靠着平和、适中的味觉、听觉、视觉等感性形式对人心理、情感潜移默化的感染，作用于人的性情、精神，进而感天动地、达到政和民安的境界的。单穆公所谓“听和则聪，视正则明。聪则言听，明则德昭”正为这种过程排出了一个序列；晏子反复称道调和之味，“君子食之，以平其心”，适中之声，“君子听之，以平其心”，更对中和之美与君子人格的关系做了经典概括，这应该是周代礼乐文化最强的回声。

最后，还须看到，其时关于“美”的定义还不够统一，单穆公所称“美以观目”的“美”与伍举所称“不以土木之崇高、彤镂为美”而以“皆无害”为美的“美”，显然是不同的。前者的“美”字更指可以感知的形式之美，后者的“美”则几乎等同于“善”了。其实，就审美目的而论，这时的论者一再强调和谐之美，主张控制有节，反对享乐过度，落脚点都是在“善”字上的。以善为美，也是其中的重要命题。

说起来，中和之美和美善关系正是中国美学始终关注的两大命题，它们在这美学理念的滥觞阶段便都提了出来。或者更应该说，正因为它们是这起始阶段的主要命题，才决定了中国美学未来的取向。当然，这还需要经过一个理论梳理、整合、深化的系统化阶段，这些尚不系统但却十分重要的思想才会发出它们的光和热。其后，当历史巨变带来理性精神、当学术解放带来百家勃兴的时候，这个阶段也就随之到来了。



二、战国激情的个性展开

“战国”因诸侯的竞争、兼并而得名。这是一个经历了春秋后期的礼崩乐坏而失去统一话语的时代，因而也是一个解除了束缚、富于进取和创造激情的时代。

周代礼乐文化，乃是周人在他们所建立的宗法社会中创造出的文明奇迹，在一定的历史阶段，它也的确起到了加强宗法制度、稳定生产关系、促进生产力发展和文明进步的有效作用；然而，无论它当初的设计多么周到、完整，终究经不住社会关系变动、私有制发展对宗法传统的冲击和自身矛盾运动对该体系的瓦解。就像当年它的形成有周人文化传统和经济基础的必然取向，几百年后，它的崩坏同样有着不可逆转的动力和趋势。

这个过程在西周春秋之交就已经露出端倪，周幽王自毁礼法，昏庸灭国，平王在晋文侯、郑武公护奉下东迁洛阳，堕入诸侯庇护之下的周天子便再难拾起当年的一尊。而周礼的真正没落和它不可挽回的命运更来自春秋时代生产力发展所导致的经济基础、社会关系的剧烈变动。其中铁制工具的使用，是这个时代生产力水平最明显的标志。《国语·齐语》载管仲之语称“美金以铸剑戟，试诸狗马，恶金以铸鉏、夷、斤、劚，试诸壤土”，知其时农具、木工工具已采用铁制；春秋中叶齐灵公时的《叔夷钟》铭文中有“造铁徒四千”的记载，更可见已有大批采铁冶炼的官徒。铁制工具的使用促进了牛耕和垦荒拓土，兴修水利，产量随之大量增殖，为相应增加赋税收入，各诸侯国自行取消井田制中的公田私田之分，改用“履亩而税”，即按公社农民实际耕种面积丈量征税，这就为实际拥有土地民人的贵族的聚财大开了方便之门。财富的增加，川林山泽的价值，刺激了利欲乃至权欲的膨胀，打着“保王”和“尊王攘夷”旗号的征伐之战，实际上是诸侯之间扩大势力、扩疆辟土的争霸之战，周礼等级规定在这里已渐渐失去约束力，诸侯国竞争的是军力、气力和财力，战争历史写下的是“胜者英雄败者贼”。

与此同时，周王朝和各诸侯国内部也在此起彼伏地发生着“君不君、臣不臣、父不父、子不子”的僭越和忤逆，弑君者有之，废嫡立庶、废长立幼者有之，父子、叔侄、兄弟相残者有之，大夫、家臣专权用事者有之，晋有“六卿皆大”，郑有“七穆”当国。

春秋中后期以来愈演愈烈的这些动荡、混乱，诸侯国的兼并盈缩，新旧势力的此长彼消，等级阶层的变动分化，呼唤着一个新的时代的到来。进入战国的历史车轮，突然加快了它破旧立新的速度和力度。周天

子的一统地位已经名存实亡，各诸侯国内部的权力之争已见分晓，一个又一个新兴封建集团取代旧贵族势力的事件相继发生，先是鲁在“三分公室”“四分公室”后，“鲁如小侯，卑于三桓之家”（《史记·鲁周公世家》）；继而晋六卿较量一番后存韩赵魏三家，于公元前453年三分晋地，晋君“反朝韩赵魏之君”（《史记·晋世家》）；大约同时，齐大夫田氏通过争取平民取得实权，于公元前481年逐齐简公于海上，“专齐之政”，稍后被认可为诸侯，从此“田氏卒有齐国”（《史记·齐太公世家》）；而秦国政权的更替则又是由出奔在魏的公子连于公元前385年“因群臣与民”（《吕氏春秋·不苟论》）返国夺取政权实现的……取得政权的新兴势力在国内纷纷实行变法图强，诸如魏国有魏文侯任用李悝实行变法，赵国有相国公仲连的政治改革，楚国有吴起变法，韩国有申不害的改革，齐国有邹忌的纳谏，秦国有商鞅的大刀阔斧……变法、改革，使这些国家的国力迅速增强，经过争城夺地“杀人盈城”“盈野”的厮杀，终至形成了齐、楚、燕、韩、赵、魏、秦七强争雄的战国格局。

固有礼法的被打破，各个阶层势力的较量，列国间新的组合和竞争，搅乱了人们宁静、平和的心绪和生活，也带来了新的机遇、欲望和希望。因此，这又是一个激情迸发的时代，一个富于创造力和个性发挥的时代。周礼使人生而安于固定的位置和职守，有着循规蹈矩的举止和生活，不必为未卜的命运而焦虑，也无须有个人的思想和创造。而春秋战国之际，贵族或降为平民，平民或冀升高位，原本固定的人际关系和地位已经发生松动；列国的纷争和改制，又迫切需要选贤授能，所谓“布衣卿相”“礼贤下士”，就都是战国的特有现象。于是，就像列国都有可能称雄，都在争取称雄，每个人不论出身、无论等级，也都有了凭能力和素质出人头地、建功立业的必要和希望。于是，进取之心受到刺激，人的创造力受到激发，各诸侯国的各项事业也都在较劲，这便使战国时代的审美文化呈现出盛况空前的多姿多彩的景观。

战国首先是一个理性精神空前张扬的时代，是一个独立思考、创造体系的时代，此时已经发展为相对独立的社会力量的“士”，更准确地说是文士，担当了它的“主角”和“弄潮儿”。这些文士正是在春秋战国之际呼唤思世治世人材的历史机遇中应运而生的一批靠知识立足的个人奋发者。起源于春秋后期、兴盛于战国时代的研习治世、讲学授徒之风，既是因礼法打破之后新的社会人生思考而发生，也因个人进取的需要而发展，更为人们研读典籍、通晓历史、体察当世、揣摩治国之术，从而增加知识储备和能力，提供了机会和条件。当时希望进身仕途、有为社会者，几乎无不始于投奔师门，吴起之“尝学于曾子”（《史记·孙子吴起列传》），张仪、苏秦之曾“俱事鬼谷先生”（《史记·张仪列传》），韩非、李斯之曾“俱事荀卿”（《史记·老子韩非列传》）等等即是。治学的先生和学者被尊称为“子”或“夫子”，不但受到时人和当政者的普遍推崇和尊重，而且因师从者的众多而显得声势威望极高，孟子“后车数十乘，从者数百人，以传食于诸侯”（《孟子·滕文公下》），其规模相当可观；就连“为神农之言”、强调自食其力的许行，迁往小国滕国，竟也有“徒数十人”（《孟子·滕文公上》），足见名士学子几乎无不开门授徒了。至于齐国在临淄稷下设置学宫，招徕学者，至千人，著名学者如淳

于髡、田骈、接子、环渊、慎到、邹奭等七十余人，称为“稷下先生”，“皆命曰列大夫，为开第康庄之衢，高门大屋，尊宠之”（《史记·孟子荀卿列传》），也是战国学术空气之一斑。士的壮大，研学之风的炽盛，带来的是学术思想的空前繁荣和活跃。私学师门之多、师承来源之异、个人趣尚之别，自然形成了家门学派的不同；当旧的一统观念被打破、新的秩序尚在探索的历史转折之时，各个学派又无不“各引一端，崇其所善”（《汉书·艺文志》），纷纷提出自己的救世治世之方；为了宣传自己的主张，扩大本学派的影响，还不可避免地要相互辩难，攻乎异己，用孟子的话说，正是“予岂好辩哉，予不得已也”（《孟子·滕文公下》），战国时代著名的文化现象“百家争鸣”就这样放出了异彩。儒、墨、道、名、法、阴阳、农、纵横、杂、小说等诸子学派，儒家的孔、孟、荀，道家的老、庄、列，法家的申、慎、韩，还有墨家的墨子，名家的邓析子、尹文子、公孙龙子和惠子，纵横家的苏子和张子等等，可谓流派纷呈，思想家荟萃，共同营造出春秋战国之际学术的辉煌。萌生于西周春秋之际的审美理论意识，就是在这种理论思辨的学术氛围中形成不同的体系，并在学术对立、互补、相互渗透中得以深化和发展的。

战国又是一个散文大发展的时代。研习历史，百家争鸣，带来了文籍著述的空前丰收和散文艺术的全面成熟。历史散文前有据左丘明述史润色而成的《左传》《国语》，后有为研讨扭转危局之术和说服人主技艺而收集和拟作的历史故事汇编《战国策》，叙事艺术达到了一个崭新的层次。至于诸子散文，自孔子弟子及再传弟子辑先生言论行事以成《论语》，使孔子思想得以传之久远，其后各家诸子均大兴著书立说之风，孟子即仿《论语》行事，在游说诸侯“所如者不合”的情况下，“退而与万章之徒序《诗》《书》，述仲尼之意，作《孟子》七篇”（《史记·孟子荀卿列传》），韩非则在“数以书谏韩王，韩王不能用”的情况下，“作《孤愤》《五蠹》、内外《储》《说林》《说难》十余万言”，“人或传其书至秦”，以至于秦王见之恨不能与之同游（《史记·老子韩非列传》）。于是诸子之书遍天下。经秦火后由汉人所收集、著录于《汉书·艺文志》者，尚有百种以上，见于《诸子集成》的著名著作就有《论语》《老子》《墨子》《孟子》《荀子》《庄子》《列子》《管子》《商君书》《慎子》《韩非子》《孙子》《尹文子》《吴子》《吕氏春秋》等等。作为藉著述以阐明学说、扩大影响的自觉行为，这些散文有意加强文字的润色和说理技巧，也就大大提高了文字的表达水平；更值得注意的是，由于各家不同的特点、趣尚，这些散文大多凸显个性风采，从而创造了战国文学丰富多姿的盛大景观。

战国还是一个因脱离了礼乐功能，声色塑雕由追求审美玩赏而更趋艺术化的时代。春秋后期的礼崩乐坏，已经使配合礼乐的雅乐乏力乃至废弛，战国时代率真任性、激楚人心的新乐更带着不可抗拒的魅力“粉墨”登场，这里既没有不同乐舞礼制等级的意味，也没有平和尚德的内容要求，讲究的只是“余音缭绕，三日不绝”的美妙旋律，激荡人心的浩歌曼舞，歌舞美女的皓齿细腰，用声音、舞姿、容貌等感性形式动人心扉。至于雕塑绘画、工艺美术，更加日用化、生活化、情趣化，做工精细，装饰华美，线条飞动，各具特色，在造型艺术的殿堂里用耀眼刺激

的色彩，动荡活泼的风格，同样释放着战国的激情。

此外，各地域文化的多头并进，孕育出不同趣尚和格调的审美艺术，这也是列国纷争的战国时代审美文化的独特现象，奇异奔放的楚辞艺术，就是南方楚地特有文化土壤生出的硕果。这是又一批充分抒发感情的诗歌作品，但与现世、平实、中和、素朴的《诗经》不同，楚辞以其大量熔铸神话的幻想境界和富于精神张力的壮美感、以其弥漫着巫风的艺术氛围和绚丽的辞采，在文学史和审美文化史上放出了异彩。

这就是战国。既是一个崇尚理性思辨的时代，又是一个讲求感性享乐的时代，还是一个充分抒发情怀的时代。其实，它们彼此并不矛盾，放开自己，就是它们共同的特点。

“战国”，是一个历史时代的概念，在此也是一种文化的标志，这种文化其实是从春秋后期就开始了的。

1.“道术将为天下裂”：儒道法墨审美理念的分化和对立

《庄子》最后一篇叫做《天下》，称得上是最早研究总结春秋战国时代各学术流派的文章之一，该文开篇在回顾了周代“《诗》以道志，《书》以道事，《礼》以道行，《乐》以道和，《易》以道阴阳，《春秋》以道名分”的学术一统之后，笔锋一转，言“天下大乱”，道德从此不再统一，学者们多各有一见，各执己端，就像是耳朵、眼睛、鼻子、嘴巴，各有自己的用场，又像是百工技艺，各有自己的用途，但谁也不能包容全体，这也就是“道术将为天下裂”，道术因天下的分崩离析也被弄得分道扬镳了。

“道术将为天下裂”，这的确是对春秋战国时代诸子百家学术争鸣的一个写照。而这种“裂”，其实不是别的，恰恰是诸子们主动、自觉地探讨社会人生、独立创造思想体系的一个表现，是他们高涨的理性精神充分发挥的一个结果。面临着春秋战国之际社会结构的急遽变动，新的问题层出不穷，固有礼法已经失去了“权力话语”，每个有志于重新设计社会人生秩序的学士们都跃跃欲试，纷纷提出自己的方案。每个人经历不同，感受不同，趣尚不同，学术来源不同，立场不同，在他们不再有正统约束、可以“随心所欲”阐发学理的情况下，“裂”是必然的；有“裂”就有冲突，有对立，有辩难，有反驳，有攻乎异己，有强调己意，这样，“裂”又必然是要加剧的。“裂”的结果是“完整”“全面”的打破，是片面、极端的强调，用荀子的话来说就是各有所“蔽”（《荀子·解蔽》），却也是各方面学理在各自不同角度中的深化，分别形成不同的理论体系，经过这个分裂、碰撞、对立、互补、深化的过程，待它们再被统一到一起的时候，学理就该上到了一个新的“台阶”。

在中国古代这第一个理性高扬的黄金时代，诸子们还没有把自己封为“政治家”“哲学家”“历史学家”“美学家”等专业的学术头衔，其实，在整个古代都很难特别区分出各种“家”来，他们的学术探讨涉及人生各种问题，当然也包括美学理论和艺术观念，其中，儒、道、墨、法四家审美理念的分化与对立可谓战国时代审美文化理论形态的最强音。

孔、孟、荀、《乐记》：情理中和的儒家美学

发轫于春秋末年、以孔子为开山鼻祖的儒家学派，是以“克己复礼”的呼吁和孜孜追求，步入学术领域的。对曾经“独领风骚”的周代礼乐文化进行全面的理论总结，便成为这个学派的中心话题。其实，完全恢复西周之制的可能性早已不复存在，但礼乐文化作为一种精神，一种传统，一种积淀，却在儒家这里得以提炼，得以光大，并以此为媒介，成为影响整个中国文化和审美意识的重要部分。

生活在春秋末年、在周公封国鲁国成长起来的孔子，见《圣迹图》（011），本是殷贵族后裔，但对周礼情有独钟，正所谓“郁郁乎文哉，吾从周”（《论语·八佾》）！这种认识和情感，使已经降为布衣的他，在礼崩乐坏的世道里，自觉担当起拯救乱世、恢复周礼的使命，创办私学，传授礼乐知识；在鲁国推行“强公室，抑私室”的政治失败之后，又周游列国，冀有为天下；屡屡失意后，“自卫返鲁”，则整理古典文献，阐述和发挥礼乐精神。儒家学派由此而生。孔子有关社会人生的丰富思想，大多保存在成书于战国前期、由他的弟子及再传弟子辑录而成的《论语》中，其中所涉及的美学和审美问题，已经在总结周代礼乐文化的基础上，形成了自己独特的体系。

从大的方面讲，孔子所追求、所希望建立的理想人生，就是一种审美的境界，而这种境界又是同他对固有礼乐所作的阐释分不开的。



011 圣迹图（明代人绘，山东曲阜孔府藏）

首先，孔子以基于人性和人际关系的“仁”来释“礼”，来充实“礼”，从而把礼建立在个体情感认同和人性内在欲求的基础上。说起来，“仁”乃是孔子整个理论学说的根本，“仁者爱人”是孔子对“仁”的基本界定，而这个“爱”的确切含义又是那种源自血缘亲情的爱，正所谓“孝悌也者，其为仁之本与”（《论语·学而》）。由父慈子孝兄友弟恭这些天然的亲属感情推而及于君惠臣忠，由家庭关系的亲疏远近推而及于君臣上下的等级关系，这种基于“仁”的“礼”就不再是自外作，而是由衷发，是心悦诚服、自然而然的了。

所以其次，孔子更把“乐”的境界，实际上也就是与礼天然契合、“知之者不如好之者，好之者不如乐之者”（《论语·雍也》）的境界，作为最高层次，这就是“兴于诗，立于礼，成于乐”（《论语·泰伯》）。

“兴于诗”说的是要达到理想境界须由歌诗始。歌诗本身就是一种审美活动，礼的精神不是通过训诰而是通过情感传达、陶冶情操获得的。具体而言，关于诗，孔子有著名的“兴观群怨”说：

诗可以兴，可以观，可以群，可以怨，迩之事父，远之事君，多识于鸟兽草木之名。（《论语·阳货》）

这里涉及诗歌功能的许多方面，包括感发心性、感知风俗、协调群体、抒发感情、培养伦理情感以至增加知识等等，这应该是到孔子为止对于诗歌艺术作用最全面的概括了。其中“兴”的含义与“赋比兴”之“兴”有联系，又有区别。“赋比兴”之“兴”指作者引譬连类，借物兴怀，这里的“兴”则是指读者通过具体诗意譬喻的感发，连类无穷，达到对更为普遍深广的社会人生意义的领悟。孔子从“巧笑倩兮，美目盼兮，素以为绚兮”三句诗的最后一句引申出“绘事后素”，即先打白底子，然后再作画，弟子子夏又从中悟出了“礼后”，即仁为本，礼为显，这种引申和发挥就是孔子所要的“诗可以兴”的最佳效果（见《论语·八佾》）。“观”也是从读者的角度立说的，即所谓“观风俗之盛衰”[1]，从诗中感知时人的精神心理状态，进而发现政治的得失兴败。其实，这也涉及对诗基本性质的把握，即诗是人们精神心理状态的表现。“群”涉及的是社会群体人与人之间的交往、交流和协调，应该既指作者通过诗抒情达意，又指大家通过歌诗、赋诗以联络感情，达到群体的和谐。“怨”也是抒情，只不过是抒发、宣泄不快的情感，对违反仁道、对不良政治都可通过诗表现“怨”，遭遇不幸、挫折和打击也可以表现“哀”，当然还须把握好“度”。适当的哀怨和批评对于平和人的心性、对于完善政治和道德是必需的，也是有益的。“事父”“事君”强调的则是诗歌的伦理教化作用，较前面几项论诗歌作用更加具体、清晰，也相对狭隘了许多，却最直接地点出了诗与礼的关系，是何以要“兴于诗”的最明白的表述。

“立于礼”，指无论国家还是个人都须以“礼”来规范。这应该是与审美相对疏离的一个层面。然而，这个礼既然是已经建立在“兴于诗”的基础上，在孔子心目中就应该是少了些受禁锢、不自由的感觉，增添了些情感认同的成分；何况“礼”除了道德伦理精神的内容，还有大量进退揖

让、穿着陈设、仪式礼节等程式化的“演示”，与一般的政治法规毕竟有所区别。

“成于乐”才是最高的境界，正好也是审美的境界。“乐”在先秦时代有极宽泛的含义，既可以指一般的器乐曲调，又可以指歌乐舞等综合性的艺术活动，还特指配合礼的歌舞音乐，进而还指由音乐艺术而生的快乐之情。孔子这里的“乐”应该更多的是指后两项，并且通过它们以期达到心性向礼的自由境界。乐与礼配合，本来就更在于情感方面潜移默化的熏陶，更重和乐氛围的创造，它们常常不是靠具体明晰的观念内容，而是靠节奏曲调的平和适中对人的心性发生作用的。“成于乐”就意味着礼的精神已经化为血液和生命，成为人们快乐的感受。

与此相关，孔子强调“乐”的中和之美，比如他很欣赏《关雎》之乐，称“师挚之始，《关雎》之乱，洋洋乎盈耳哉！”（《论语·泰伯》）而《关雎》之乐的特点正在于温柔敦厚，用孔子自己的话来说就是“《关雎》乐而不淫，哀而不伤”（《论语·八佾》）。孔子推崇《诗经》的名言是“诗三百，一言以蔽之，曰‘思无邪’”（《论语·为政》），“无邪”即是不偏不倚，中道而行。

此外，孔子还第一次正面谈到了美与善的关系，而这也是在论“乐”时出现的：

子谓《韶》尽美矣，又尽善也。谓《武》尽美矣，未尽善也。（《论语·八佾》）

《韶》《武》乃周代宫廷上演的六代乐舞中的两出，前者为大舜之乐，后者则是表现武王伐纣灭殷商的祭祀之乐，已如前述。从这段引文中不难看出，孔子对它们均极为欣赏，都称“尽美”；相对而言，又更对前者推崇备至，独称“尽善”，大概因为前者表现尧舜圣德，完善之极，后者表现以武力征伐取天下，终有遗憾。其实，究竟该如何评价这两部作品还在其次，这里重要的是显示了孔子对于美、善的看法。首先，美和善在孔子这里已被明确区分为两个范畴，“尽美”不一定“尽善”，美不等于善，善也不能取代美。从孔子对二乐的区分中不难发现，“善”指道德内容，那么“美”就该是指能给人以审美愉快和享受的感性形式了。据《论语》记载，孔子曾在齐闻《韶》，到了“三月不知肉味”的地步，感叹“不图为乐之至于斯也”（《论语·述而》）。把《韶》与肉味相提并论，无疑是指《韶》带给人的审美享受；这种诉诸心灵和精神的审美愉悦竟然压倒了美味，更可见其“尽美”所具有的无穷魅力。孔子对于美的欣赏和感受，在美与善不发生根本冲突的前提下（《武》只是未“尽善”），对美的独立价值的承认，应该说是审美艺术发展的反映。其次，孔子追求的理想境界是既“尽美”，又“尽善”，美善达到最完美的统一。这种统一不是美排斥善，也不是善取代美，而是两者都臻于极致，这既表现出作为思想家的孔子，对艺术社会意义和价值的重视和强调（他还说过“人而不仁，如乐何”，认为乐只有体现“仁”才有意义），也表现出他本人身为一位能歌善奏的艺术家，对于美的爱好和在意。

孔子关于“文质”关系的论述，同样表现出这种二者兼顾、不可偏废的境界追求：

子曰：“质胜文则野，文胜质则史。文质彬彬，然后君子。”（《论语·雍也》）

这里本来是在谈论做君子的标准和修养，但同时也涉及审美的形式和内容。“文”在先秦的含义也极宽泛而复杂，有文采、文章（文饰）、文明、文典、礼乐等多重意思。但不论哪一种，都明显包含有感性形式美的意味在里面。用后来司马光的话来说就是，“古之所谓文者，乃诗书礼乐之文，升降进退之容，弦歌雅颂之声”（《答孔文仲司户书》，《温国文正司马公文集》卷六十）。和这种“文”相对的“质”，在人则应该是内在固有的品质，在审美艺术则应该是指要表达的社会伦理内容，孔子所谓“君子义以为质，礼以行之，孙以出之，信以成之”（《论语·卫灵公》），已经对此做了说明。在孔子看来，一个人要达到完美的境界，“文”和“质”必须相辅相成，只有“质”或“质”压倒“文”，缺乏包括审美在内的文化修养，就会显得过于粗野；只有“文”或“文”胜于“质”，过于讲求修饰，缺乏内在的质地和实在的内容，就又会给人以虚华的感觉。理想的程度当然是“文质彬彬”，善的内容通过美的形式加以显现。

可见，无论是整个人生所期望的“成于乐”的境界，还是美与善的统一，文与质的相应等等，孔子美学确乎已经把周代礼乐的中和之美提升为系统的和谐美理论了。

此后，战国时代儒家两位重要的代表人物孟子和荀子，都是在孔子美学基础上发展深化，提出自己的美学观点的，只不过基于二者在哲学问题上的明显分歧，他们对孔子美学的发展，也各有偏重，烙上了自己的鲜明印迹。

孟子极大地发展了孔子“好之”“乐之”的审美境界，强调了儒家道德自觉的人格风范，从而建立了以高扬人格美为其特色的美学理论体系。

生活在战国中期的孟子，就是因为“好之”而追随孔子学说、极大地发展了儒家学派的。他自己就说，“乃所愿，则学孔子也”（《孟子·公孙丑上》），惜晚孔子一百多年，“未得为孔子徒也”，也未得为孔子弟子之徒，只得“私淑诸人也”（《孟子·离娄下》）。《史记》本传称他曾“受业子思之门人”，从《荀子·非十二子》把子思、孟轲列为一派看，此说或许可信。以孔子为榜样，孟子学成而为知名学者后，也曾率弟子门徒周游列国，推行仁义治国、王道治世的政治主张，所到之国无不优厚有加，但对其主张却多不能用，“以为迂远而阔于事情”，晚年“退而与万章之徒序《诗》《书》，述仲尼之意，作《孟子》七篇”（《史记·孟子荀卿列传》），他的学说就全部保留在这部著作中。

在战国纷争、汲汲于功利的年代里，已经没有任何建立礼乐之制的客观条件，推行“仁政”就只能从对个体主观善性的挖掘中做文章了。所

以孟子强调道德自觉，期望人们就像喜欢美味、美色、美声那样“好理”“悦义”：

口之于味也，有同耆（嗜）焉；耳之于声也，有同听焉；目之于色也，有同美焉。至于心，独无所同然乎？心之所同然者何也？谓理也，义也。圣人先得我心之所同然耳。故理义之悦我心，犹刍豢之悦我口。（《孟子·告子上》）

好一个“理义之悦我心，犹刍豢之悦我口”，孟子在这里“响当当”地把理义与味、声、色相提并论，认为理义同样可以给人带来犹如感官所得到的审美享受一样的愉悦，这就等于说连孔子都感到十分难得的“好德如好色”，在自信“人本性善”的孟子这里，却是理应必然的事情。和孔子一样，他也常常提到“乐”，所“乐”正都是“理义”之乐：

君子有三乐，而王天下不与存焉。父母俱存，兄弟无故，一乐也；仰不愧于天，俯不怍于人，二乐也；得天下英才而教育之，三乐也。（《孟子·尽心上》）

仁之实，事亲是也；义之实，从兄是也；……乐之实，乐斯二者，乐则生矣；乐生则恶可已也，恶可已，则不知足之蹈之手之舞之。（《孟子·离娄上》）

这里孟子所谓君子的“三乐”，涉及孝悌之心、举止行为、道德教化，本无一不属于社会内容和精神的层面，尤其是其中的第二乐，上不愧于天，下不怍于人，更是一种由个体人格完善而引起的精神愉快。而且，这种由乐善止恶而引起的快感，还能达到像歌乐舞蹈那样“不知足之蹈之手之舞之”的地步，更是表现为一种审美的特征。这样，孟子就第一次打破了仅仅把美限于感观声色愉快的一般认识，“理义”以及由此而生的道德精神、人格风范，在他这里就也变成了重要的审美对象了。

理义和人的道德精神之所以能够引起人们进入审美层次的满足感、愉悦心，孟子认为这根源于人类天生所具有的不同于禽兽的人心向善的内在欲求，真正的人“所欲有甚于生者”，“所恶有甚于死者”，“生亦我所欲也，义亦我所欲也，二者不可得兼，舍生而取义者也”（《孟子·告子上》）。既然“义”是比生命还要重要的东西，那么它的实行也就是个体本身的自我肯定，而不是屈从于某种外在的目的了。而美，就其本质而言，不正是人的自我实现、自我肯定么？

而且，人的道德精神还不只是纯理念的东西，它还体现于人整个的精神面貌，气度风范，由内而外，由隐而显，这就更接近审美观照的层次了：

君子所性，仁义礼智根于心，其生色也，睟然见于面，盎于背，施于四体，四体不言而喻。（《孟子·尽心上》）

所谓“生色”，即指仁义礼智之内在精神力度所呈现于四体的一种不言而喻的风格状貌。孟子本人所崇尚的“浩然之气”“大丈夫”之气，其实也都具有这种内外一体的精神风貌：

“敢问夫子恶乎长？”曰：“我知言，我善养吾浩然之气。”“敢问何谓浩然之气？”曰：“难言也！其为气也，至大至刚，以直养而无害，则塞于天地之间。其为气也，配义与道；无是，馁也。……”（《孟子·公孙丑上》）

景春曰：“公孙衍、张仪岂不诚大丈夫哉？一怒而诸侯惧，安居而天下熄。”孟子曰：“是焉得为大丈夫乎？……居天下之广居，立天下之正位，行天下之大道；得志，与民由之；不得志，独行其道。富贵不能淫，贫贱不能移，威武不能屈，此之谓大丈夫。”（《孟子·滕文公下》）

“配义与道”，这是内在所具有的正义、信念以及由此而生的无畏的力量，呈现于外的气性便“至大至刚”，正气浩然，有一种极具魅力的阳刚之美。至于“大丈夫”，这也更多的是给人以感观方面的印象，其内容却都是与行得正、走得端、威武不屈、坚定不移等人格精神有关的。

正是在此基础上，孟子提出了“充实之谓美”的重要命题，而这一命题恰恰也是在涉及个体人格评价时提出的：

浩生不害问曰：“乐正子何人也？”孟子曰：“善人也，信人也。”“何谓善？何谓信？”曰：“可欲之谓善，有诸己之谓信，充实之谓美，充实而有光辉之谓大，大而化之之谓圣，圣而不可知之之谓神。乐正子，二之中，四之下也。”（《孟子·尽心下》）

这里所谓“充实之谓美”，即是将善人、信人所奉行的仁义道德原则贯注全身，使它们成为完全与自己融为一体、自然而然形于颜色举止的东西。这样，美便是直接包容了善、实现了善、与善达成了内在统一的外在表现形式。这并不等于美即是善，而是美超越了善，善上升为美。至于下面所说的“充实而有光辉”的“大”，“大而化之”的“圣”，“圣而不可知之”的“神”，都是在“充实之谓美”的基础上所论的“美”所达到的不同层次，表现出孟子对道德完善、功德无量、神奇化育等至高境界的渴望和向往。

与孟子不同，荀子则更多强调了美的外在文饰特征和审美艺术节欲化俗的社会作用。

生活在战国后期的荀子，面临的政治局面和学术氛围与孟子又有了极大的不同。荀子赵人，却曾在齐国稷下学宫讲学执教，“三为祭酒”，“最为老师”，身处学术汇集、诸子纷纭的学术中心，得以接触各家论点，遂以批判性总结、综合各家思想为自己学说的出发点。此时列国纷争，各种酷烈的情势已充分展示，战国社会各阶层的激情和欲望已袒

露无遗，学术争鸣各派观点也已全面发表，这一切都决定了仍以儒家面目出现的荀子，其实又有着许多反拨孟子也不同于孔子的学术思想和美学精神。其学说见于大多为他自作的文章集《荀子》中。

耳闻目睹战国几百年功利欲望的强烈驱动，荀子已经不可能再像孟子那样一厢情愿地说出人本性善，“好德如好色”，他发现、他承认、他毫不掩饰地揭示，好利恶害、好逸恶劳、好声色美味乃是人们不可避免的自然本性，如果仍还按照儒家传统，把这些东西视为与道德完善相对立的“恶”的话，那么就是人性本恶：

若夫目好色，耳好声，口好味，心好利，骨体肤理好愉佚，是皆生于人之情性者也，感而自然，不待事而后生之者也。（《荀子·性恶》）

不仅如此，人的本性还好“綦（极）色”“綦（极）声”等等，即赏心悦目的东西：

夫人之情，目欲綦色，耳欲綦声，口欲綦味，鼻欲綦臭（嗅），心欲綦佚。此五綦者，人情之所必不免也。（《荀子·王霸》）

正因为这些“欲”是“人情之所不免”，故一味禁欲、寡欲都是行不通的，“以人之情为欲此五綦者而不欲多，譬之是犹以人之情为欲富贵而不欲货也，好美而恶西施也”（《荀子·正论》），心好富贵却不想做买卖赚大钱，目好美色却讨厌美人西施，这不是很荒谬的吗？

然而，只是个体欲望的一味满足并不等于美，反而还有害，还表现为丑，因为缺少社会制约和道德规范的欲只能导致乱、导致穷，唯有“制礼以分之”“制雅颂之声以道之”的欲才是合理的、有益的、完美的：

人生而有欲，欲而不得，则不能无求，求而无度量分界，则不能不争。争则乱，乱则穷。先王恶其乱也，故制礼义以分之，以养人之欲，给人之求，使欲必不穷乎物，物必不屈于欲，两者相持而长，是礼之所起也。（《荀子·礼论》）

夫乐者乐也，人情之所必不免也。故人不能无乐，乐则必发于声音，形于动静，而人之道，声音动静，性术之变尽是矣。故人不能不乐，乐则不能无形，形而不为道，则不能无乱。先王恶其乱也，故制雅颂之声以道之，使其声足以乐而不流，使其文足以辨而不諰，使其曲直、繁省、廉肉、节奏足以感动人之善心，使夫邪汙之气无由得接焉，是先王立乐之方也，而墨子非之奈何！（《荀子·乐论》）

这些论述实际上显示了荀子关于美的基本认识，即人性自然欲求在先王礼乐引导下所达到的完善方为美，为雅颂所“道之”的艺术方为美。这涉及“欲”与“礼”、情与理的互动关系。荀子看到了人的欲望只有在一定的社会规范制约下才能获得真正的满足，“以道制欲，则乐而不乱；以欲忘道，则惑而不乐”（《荀子·乐论》）。试想，当社会因物欲情欲横流、

上下交征而动荡混乱朝不保夕之时，谁还能再安安稳稳地享受美妙的音乐呢？审美享受的欲望的确出自人的自然本能，但人毕竟不是兽，作为社会的人所应具有的欲望和情感应该是合乎理性的，美就是这种欲与礼、情与理统一的结晶；艺术就是使自然的人同社会的人、感性的人同理性的人相统一的手段。由此，荀子又强调了“乐”（艺术）的功能即在于“道欲”“制欲”，从而“可以善民心，其感人深，其移风易俗”（《荀子·乐论》）。

正因为仍旧保持着这些礼乐理想，荀子留在了儒家的行列里，不过与孟子明显不同的是，美已经是由外而作的需要经过规范、文饰的东西，或者说美是人把某种美的形式规范加到对象上去或改造对象的结果。这个意思，在荀子著名的“性伪之分”和“性伪合”的学说中得到了更明晰的表述：

不可学不可事而在人者，谓之性；可学而能可事而成之在人者，谓之伪，是性伪之分也。（《荀子·性恶》）

人之性恶，其善者伪也。（《荀子·性恶》）

性者，本始材朴也；伪者，文理隆盛也。无性则伪之无所加，无伪则性不能自美。性伪合，然后圣人之名一，天下之功于是就也。（《荀子·礼论》）

在荀子这里，“性”是天生自然的，“伪”则是外在人为的。荀子既不回避人们生而所有的各种欲望，又坚信通过后天的人为努力可以克服恶习，达到理想的境界。在美的创造中，“性”是基础，“伪”却是关键，毕竟“无伪则性不能自美”。美，就像璞石打磨成玉，乃是“性伪合”的结果，也就是天然材料、天生质地加上人为努力的杰作。应该说，这已经朦胧地触及了美的本质，即美是人对外部世界改造的产物。

在这里，荀子的美学与他“制天命而用之”的哲学合奏出了时代的最强音，显示了在新的社会背景下崇尚有为的儒家向外扩展、追求事功的鲜明特点。

无论鼻祖孔子，还是孟、荀，他们的美学都与其社会人生的学说相辅相成，都是其哲学思想的一个部分。值得注意的是，除此之外，在对礼乐文化进行总结的基础上，在儒家中间，还诞生了一部音乐美学专著，其实也是中国第一部系统的艺术理论专著，这就是《乐记》。

据称《乐记》原23篇，现存于《礼记》中的有《乐本》等11篇，合为一篇。作者、成书年代学界多有争议，或据《隋书·经籍志》引沈约说“《乐记》取公孙尼子”，认为《乐记》乃战国初孔子弟子公孙尼子所作；或据《乐记》有与《荀子·乐论》相同的语句，认为《乐记》作于《荀子》之后，属于荀子学派的著作。近年根据战国中期郭店楚墓竹简中《性自命出》有与《乐记》相近的思想和语句，又有学者提出二者皆与公孙尼子有关的设想[2]，此说尚在讨论之中。其实，无论《乐记》出

自谁手，这是儒家学派在对礼乐文化总结基础上系统阐释音乐问题的一部著作是可以肯定的，据此可更加集中地把握儒家的艺术观和美学观。

说起来，《乐记》中的许多观点在前述孔子、孟子、荀子的美学理论中都已经出现过了，毕竟他们一脉相承，无论侧重点有什么分歧，其基本取向还是一致的。然而《乐记》作为一部音乐美学专著，其对音乐理论的阐述比任何一家都要全面、系统、专业，涉及声、音、乐等具体的艺术问题，所论也要详尽得多。

首先值得注意的是，《乐记》已经对音乐艺术的本质、特性及其与社会生活的关系做了具体论述：

凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声。声相应，故生变，变成方，谓之音。比音而乐之，及干戚羽旄，谓之乐。……

凡音者，生人心者也。情动于中，故形于声；声成文，谓之音。是故治世之音安以乐，其政和；乱世之音怨以怒，其政乖；亡国之音哀以思，其民困。声音之道，与政通矣。

称“声音之道与政通”，把音乐艺术与社会政治直接联系起来，这本是周代礼乐文化的特定传统，也是儒家美学的基本出发点，不过《乐记》这里揭示出了音乐与社会政治联系的特殊途径。它明确意识到音乐乃是人内心情感的艺术表现，由“情动于中”而发为“声”，赋予“声”以节奏、旋律等美的形式，就形成“音”（乐曲）；再配以诗歌舞蹈，就又形成“乐”（综合艺术）。究其根源，音乐所负载的人的内心情感又是有感于物（社会环境、政治兴衰）而动而发的，那么，通过这种音乐就可以了解人们的喜怒哀乐，反观社会和政治的兴衰成败。其具体过程，用《乐记》的话来说就是“审声以知音，审音以知乐，审乐以知政，而治道备矣”。

具体来说，音乐又是如何表现人们不同情感的呢？或者说，究竟该如何“审声”“审音”“审乐”以知“情”进而“知政”呢？《乐记》指出，音乐媒介同主体情感之间，存在着某种“以类相动”的情况，或者说，有什么样的哀乐喜怒敬爱之情，就有什么样的与之相应的声音主旋律：

其哀心感者，其声噍以杀；其乐心感者，其声啴以缓；其喜心感者，其声发以散；其怒心感者，其声粗以厉；其敬心感者，其声直以廉；其爱心感者，其声和以柔。

悲哀的感情，会产生哽咽低促的曲调；快乐的感情，会产生和乐舒缓的曲调；喜悦的感情，会产生明朗奔放的曲调；愤怒的感情，会产生冲撞猛厉的曲调；崇敬的感情，会产生端正庄重的曲调；爱恋的感情，会产生平和温柔的曲调。尽管这些说法不免有些简单化、类型化的倾向，但毕竟是对音乐切实感受的总结。正因为“情”与“音”有这些大致的对应关

系，“审音”以“知情”“知政”才成为可能。这些论述，无疑是《乐记》作为音乐专著对中国早期音乐理论、美学理论的独特贡献。

不同的情感会导致不同的音乐；反过来，不同的音乐，也会影响到人们产生不同的感受和性情，这就是：

志微噍杀之音作而民思忧，啴谐慢易繁文简节之音作而民康乐，粗厉猛起奋末广贲之音作而民刚毅，廉直劲正庄诚之音作而民肃敬，宽裕肉好顺成和动之音作而民慈爱，流僻邪散狄成涤滥之音作而民淫乱。

正因为和乐之音能使人康乐，庄重之音能使人肃敬，宽和之音能使人慈爱，邪僻之音能使人淫乱……音乐就有了作用于人的心性的社会功能，其中的平和宽厚之音，就可以起到感化心灵、陶冶情性的独特作用。

正是基于对“乐”的这种认识，《乐记》还对礼乐文化中“礼”和“乐”的互动关系、对礼乐之“乐”的特殊功用给予了充分的理解和总结：

乐者为同，礼者为异。

乐者，天地之和也；礼者，天地之序也。和，故百物皆化；序，故群物皆别。

礼义立，则贵贱等矣；乐文同，则上下和矣。

乐由中出，礼自外作。乐由中出故静，礼自外作故文。……乐至则无怨，礼至则不争。

这个能顺同群体、协和上下、净化心灵的“乐”，显然已不是一般的宽泛的各类音乐，而是特指与礼“里应外合”的礼乐之乐，也是《乐记》最崇尚的中和之乐，在礼对人们的举止言行做出种种贵贱有别的外在规定的时候，这种中和之乐正起到了从中化解、合和、治心、感发等等奇妙的作用。用《乐记》的直接表述就是：

乐在宗庙之中，君臣上下同听之，则莫不和敬；在族长乡里之中，长幼同听之，则莫不和顺；在闺门之内，父子兄弟同听之，则莫不和亲。故乐者，审一以定和。……所以合和父子君臣，附亲万民也，是先王立乐之方也。

原来，这都是“先王立乐之方”，指的不正是周代礼乐之制吗？儒家正都是通过对“先王”之制的发挥总结，提出了他们崇和尚善、情理统一的审美理想，从而形成了以人与社会之“和”为其特征的伦理化美学体系的。

[1] 何晏《论语集解》引郑玄注，见《十三经注疏》第2525页，中华书局，1980年版。

[2] 陈来《郭店楚简之〈性自命出〉篇初探》，载《孔子研究》1998年第3期。

老、庄：与道合一的道家美学

同样发轫于春秋战国之际、以老子为鼻祖、以庄子为代表的道家学派，是以与儒家对立互补的姿态出现于学术论坛的。与儒家一样，道家也是基于对乱世的忧虑，提出自己的济世之方的；不同的是，他们由对文明社会的失望，导向对连同周代礼乐在内的一切社会政治伦理的怀疑和否定，从而把视野投向自然无为、朴素恬淡的人生境界，形成了以崇尚自然、“与道合一”为其特征的哲学体系和美学理想。

老子何许人也，《老子》究竟作于何时，都曾经是个谜，司马迁《史记》为老子作传，已经搞不清楚，一连提到了春秋末年与孔子同时而稍长的老聃、楚人老莱子和战国时的太史儋三人；《老子》一书也有作于春秋末或成书于战国等不同的猜测。近年有学者根据郭店楚墓竹简《老子》甲、乙、丙三本的文字，与今见本《老子》比较，提出简本《老子》为春秋末期老聃所作，今见本《老子》为战国时太史儋在原本基础上扩充而就[1]，此谜团有望得到释解。当然，不论最终结论如何，流行于战国、代表老子道家思想的《老子》已经是今见五千言的《道德经》，把握老子哲学体系，仍当以此为所本。

把握老子的美学，必须首先了解他的哲学，或者说了解他的哲学，就等于把握他的美学，因为出于对礼乐文明的怀疑，他也排斥那些与文明社会发展同步出现的享乐艺术和审美观赏，所谓“五色令人目盲，五音令人耳聋，五味令人口爽；驰骋田猎，令人心发狂；难得之货，令人行妨”（《老子》十二章），认为这些奢侈的享乐本身就是对人性的伤害，是社会不安的缘由。所以在他的哲学之外，他很少论到一般人眼中的艺术和美。他另有自己的崇尚，有自己的美，这个美就是他哲学的核心“道”。

老子的“道”，是超越了任何社会伦理、天子王侯甚至天神上帝的最高法则，这个法则不是别的，就是宇宙世界万事万物得以生成、运行、变化的终极原因、冥冥力量、铁的规律，视而不见却又无所不在，无目的却又合目的，不有意为之却又无所不为。你看他关于道的描述：

有物混成，先天地生。寂兮寥兮，独立而不改，周行而不殆。可以为天下母。吾不知其名，强字之曰“道”，强为之名曰“大”。……人法地，地法天，天法道，道法自然（自然而然）。（《老子》二十五章）

道生一，一生二，二生三，三生万物。（《老子》四十二章）

在老子这里，“道”就像一双神奇的大手，看不见，摸不着，“迎之不见其首，随之不见其后”（《老子》十四章），却造就了如此大千的世界；“道”又像一位神秘的主宰，不说一句话，但四时运行，万物生灭，都离不开或逃不脱它的“点化”。

道适用于自然万物，也适用于人类社会，毕竟“人……法自然”，人类也是自然的一个部分，人与人也该自然而然地相处，随“道”而行。在老子看来，正因为背弃了“道”天然无为、自然天成的法则，人类才出现了虚伪和罪恶：

大道废，有仁义；智慧出，有大伪；六和不亲，有孝慈；国家昏乱，有忠臣。（《老子》十八章）

天下多忌讳而民弥贫；民多利器，国家滋昏；人多伎巧，奇物滋起；法令滋彰，盗贼多有。（《老子》五十七章）

所以，老子关于社会政治的理想也是顺应“道”的法则，回归自然，抛弃刻意的追求和奢望，更远离争夺和战争，“不尚贤，使民不争，不贵难得之货，使民不为盗，不见可欲，使民心不乱……常使民无知无欲，使夫智者不敢为也。为无为，则无不治”（《老子》三章）。于是，大家都安然处世，悠然自得，“甘其食，美其服，安其居，乐其俗，邻国相望，鸡犬之声相闻，民至老死不相往来”（《老子》八十章）。

当老子如此热烈地推崇着他的“道”时，不就是在展示一个美的境界吗？其本身不就是一种特别的审美吗？的确，在老子这里，再也没有什么是能与“道”媲美的了：

天得一（道）以清，地得一以宁，神得一以灵，谷得一以盈，万物得一以生，侯王得一以为天下贞。（《老子》三十九章）

其实，老子所描述的这个无为而无不为的“道”，强调顺应自然以达到最为完美合理的境界，朦胧地包含了对合目的与合规律的统一的理解，无意中正触及了美、审美和艺术创造的一个重要特征，即无目的的合目的性。而且，老子所描述的这个“道”本身作为“无状之状”，“无物之象”，又具有与审美对象极为类似的特征：

道之为物，惟恍惟惚。恍兮惚兮，其中有象；恍兮惚兮，其中有物。窈兮冥兮，其中有精；其精甚精，其中有信。（《老子》二十一章）

“道”是无形的，所以“惟恍惟惚”；“道”又产生了无穷无尽的万物，或蕴含在万事万物之中，所以又“其中有象”“其中有物”；“道”不可言状，却美不胜收；“道”是能感知的，又远远超出人们的直观感觉。包括

艺术在内的所有的美，不都正是既诉诸感觉又超出感觉，通过具体可感的外在形式，唤起联想、情感和想象的吗？有声与无声、有形与无形的辩证统一，正是艺术和审美的真谛。

正因为老子的道与审美和艺术有天然契合之处，他有许多原本论“道”的玄言，却被后人引申出重要的艺术命题。比如：

“大音希声”（《老子》四十一章）。原意是大道有声，却是听不见的，“听之不闻名曰希”（《老子》十四章）。后来人们据此发挥为最美妙的音乐不是单纯用耳能听到的，正所谓“此时无声胜有声”。音乐最精妙之处正在于超越声音媒介所表现的情感意境。

“大象无形”（《老子》四十一章）。原意是大道有象，却是看不见的。后来绘画艺术讲究“虚实相生”，无画处皆成妙境，认为最美的形象更存在于欣赏者想象的空间等等，都是对这一“无状之状”妙境的体悟和发挥。

“大巧若拙”（《老子》四十五章）。原意是大道有巧，却是天然而成，稚拙随意的。这更符合艺术的最高境界，即“清水出芙蓉，天然去雕饰”，“自然天成”，“巧夺天工”，臻于极境，却没有一点斧凿的痕迹。

当然，这一切涉及审美和艺术的命题，包括“道”本身所包含的美学意义，在老子这里都还是潜在的，朦胧的，不自觉的，老子对美学的真正贡献就在于他创立的哲学奠定了整个道家的美学基础，而道家美学的真正建立，则是由庄子来完成的。

庄子，与孟子同时而稍后。他们活动的战国中期，诸子百家已经形成明显的学派分立，庄子是以鲜明的不与“昏上乱相”合作的姿态，以崇尚老子之“道”、以非儒黜墨的道家身份，以“独与天地精神往来”的境界，立足于世的。《庄子》一书即是他及其后学研思论道的著作汇编。一般认为其中的内篇为庄子所作，外、杂篇为庄子后学所作。其实，庄子后学大多也都是发挥庄子思想，全书属于一个学说体系。现在把握庄子美学，乃是以《庄子》全书为依据，并不限于《内篇》七篇。严格讲，所谓庄子美学，当指庄子学派的美学。

与老子一脉相承，“道”在庄子心中，同样具有无始无终、无所不在、无为而无所不为的至高地位：

夫道，有情有信，无为无形，可传而不可受，可得而不可见；自本自根，未有天地，自古以固存；神鬼神帝，生天生地；在太极之先而不为高，在六极之下而不为深，先天地生而不为久，长于上古而不为老。（《庄子·大宗师》）

以此为旨归，审视远离自然纯朴之“道”、已变得沽名钓誉你争我夺的人类社会，庄子们比老子更激烈更痛彻地抨击物欲对人的异化、对人

性的伤残，指斥仁义礼乐的虚伪，悲叹芸芸众生的不幸：

自三代以下，天下莫不以物易其性矣。小人则以身殉利，士则以身殉名，大夫则以身殉家，圣人则以身殉天下。……若其残生损性，则盗跖亦伯夷已……（《庄子·骈拇》）

彼窃钩者诛，窃国者为诸侯，诸侯之门，而仁义存焉。（《庄子·胠箧》）

方今之世，仅免刑焉。（《庄子·人间世》）

今世殊死者相枕也，桁杨者相推也，刑戮者相望也，而儒墨乃始离跂攘臂乎桎梏之间。（《庄子·在宥》）

在庄子看来，文明发展所带来的物质的丰富，使人们的欲望极大地膨胀，争夺于是乎起，社会于是乎乱，治世的圣人于是乎出，儒墨等所谓“仁义”“兼爱”于是乎喊，名誉地位于是乎求。这一切都是对人素朴本性的严重伤残，其结果是人类社会的不可救药，无论君子小人，每个人都带上了冷冰冰的精神枷锁。

正是出于对社会现实的彻底绝望，对当今统治者不再抱任何幻想，庄子哲学与老子学说在出发点上出现了明显的区别。老子倡言“无为而无不为”的“道”，总带有某种为治国治民出谋献策的道术的意味，难怪后人会从里面讨教些人君南面之术；庄子全部的关心却是在人类个体生命的状态，他所要探讨的，所要强调的，都只在于作为个体的人，在当今这物欲名欲横流的世道里，如何摆脱异化、回归自然，以达到全性保真、不为外物所累的绝对自由的境界。这种超越现实功利、追求自由获得的态度本身，就已经进入了审美的层次，所以完全可以说，庄子全部的心思，就等于是教人怎样“审美”地活着；所以，他的哲学就是他的美学，二者在这里是浑然一体的。

“审美地活着”的前提是“活着”，所以庄子表现出对人生命的极大在意，《养生主》甚至教人“为善无近名，为恶无近刑，缘督（中道）以为经”，在乱世的矛盾夹缝中游刃，以“保身”“全生”“养亲”“尽年”；《山木》中庄子感叹枝叶过盛的大树“以不材得终其天年”，也有触景生情、反思生命的意思在里面。不用说其中确有些滑头的味道，但只要理解了庄子对俗世包括仁义善恶在内的一切人为桎梏的否定，就会明白这种“无可无不可”的滑头不过是蔑视外物、追求本真的一种表现。

当然，“活着”只是最低的层次，还远远不是庄子所要追求的全性保真；如何活得适意、逍遥、自由，才是庄子生命哲学的终极目的。就是在这里，庄子书写出他最醒目的八个大字：物我两忘，与道合一。

《庄子》开篇第一篇就是《逍遥游》，全篇只围绕一个中心，这就是什么是逍遥游，怎样做到逍遥游；而所谓“逍遥游”，也就是不受任何束缚的自由自在的活动。这应该说是整部《庄子》的一个纲领，一面旗帜。文章通过否定一切“有所待”、有条件、受束缚的追求，最后得出的

结论是：

若夫乘天地之正，而御六气之辩，以游无穷者，彼且恶乎待哉？故曰：至人无己，神人无功，圣人无名。

原来，庄子所追求的“无待”，是一种在精神上超越了一切是非荣辱、功名利禄、完全与天地之气融为一体、伸缩自如的状态，就像庄周梦蝶，“栩栩然蝴蝶也”，待一觉醒来，已经不知“周之梦为蝴蝶与？蝴蝶之梦为周与”，全然物我两忘，身与物化了。于是“天地与我并生，万物与我为一”（《庄子·齐物论》），因为与道合一而达到了无限与自由。试想，一个完全忘我而游心于“道”、随“道”俯仰的人，还有什么是能使他焦心忧虑的呢？用庄子在《山木》中所说的话来说就是：“一龙一蛇，与时俱化，而无肯专为；一上一下，以和为量，浮游乎万物之祖；物物而不物于物，则胡可得而累邪？”

可见，达到这种“逍遥”境界的基本途径是“无”，是“忘”，有所求就有所累，“以富为是者，不能让禄；以显为是者，不能让名；亲权者，不能与人柄。操之则慄，舍之则悲……是天之戮民也”（《庄子·天运》），在这种被功利欲求缠绕的心境中，有也苦，无更苦，怎么可能达到自由的状态？所以庄子要人们“虚静恬淡寂寞无为”（《庄子·天地》），“凝神”，“心斋”，“坐忘”，灭除一切是非得失的考虑和杂念，直接用心去神遇“道”的美境，这就是：

堕肢体，黜聪明，离形去知，同于大通（道），此谓坐忘。（《庄子·大宗师》）

“堕肢体”，当然不是要毁掉肢体，而是忘掉自己，忘怀一切，顿然“同于大通（道）”，主体越过所有理念的层次，直接与对象相遇，共鸣，获得一种不可名状的适意和自由感，这不正是一种近乎审美的过程和感受吗？

庄子关于美的一些具体论述，也都体现了这种对“与道合一”的自由境界的基本追求。

关于美的理想，庄子崇尚“天地有大美而不言”的无为之美，更崇尚圣人“原天地之美”而达到的不刻意为之而“众美从之”的境界：

天地有大美而不言，四时有明法而不议，万物有成理而不说。圣人者，原天地之美而达万物之理，是故至人无为，大圣不作，观于天地之谓也。（《庄子·知北游》）

吾师乎！吾师乎！韲万物而不为义，泽及万世而不为仁，长于上古而不为老，覆载天地刻雕众形而不为巧。（《庄子·大宗师》）

若夫不刻意而高，无仁义而修，无功名而治，无江海而闲，不道（导）引而寿，无不忘也，无不有也。澹然无极，而众美从之。此天地

之道，圣人之德也。（《庄子·刻意》）

这里，庄子热烈歌颂了天地自然的“大美”，你听不见它们叽叽喳喳谋划的声音，看不见它们忙忙碌碌劳苦的身影，不争巧，不图功，不把仁义挂在嘴边，但四时运行不息，山川千姿百态，雨露滋润，万物生长，一切都是这么自然而然，一切又都是这么尽善尽美。但是，如果你以为这里只是在欣赏自然可就错了，天地之美在这里起到的是人类良师益友的作用，庄子更赞美那些从观天地之美悟出人生真谛的至人、圣人，以及他们所达到的同样近乎“道”的至美的境界。你看他们不强迫自己却能自然而然地提高品德，不汲汲于仁义照样可以修身养性，不追求功名却治理了天下，不隐身江海却也能闲暇自适，不学导引之术却能够长命百岁，没有什么是他们刻意去追求的，又没有什么是他们不具备的。正所谓“澹然无极，而众美从之”，不有意做什么，却又什么都做了，无目的，却最好地合了目的，这该是多么自由而又惬意的人生呵！

正因为以自然无为为美，庄子必然从根本上抱持以真为美的审美标准。与以孔子为代表的儒家美学强调美与善的一致性相对应，庄子美学所强调的恰好是美与真的一致性。正所谓“返璞归真”，“法天贵真”，所谓“真”在庄子这里也就是素朴，是天然本色，是未经人为伤残的“天”。《秋水》篇所提出的“无以人灭天”，就是对这种“贵真”的最好说明：

牛马四足，是谓天；落马首，穿牛鼻，是谓人。故曰：无以人灭天，无以故灭命，无以得殉名，谦守而勿失，是谓反其真。

就像牛、马都有四条腿，“真”就是本来天然的样子；为了某种目的，人们却要给马加上羁绊，在牛鼻上穿孔，拘束它们的行动，这就是人为伤害了牛、马的本性，也就是破坏了“真”，破坏了天然。庄子呼吁“无以人灭天”，就是强调人们应该纯任自然，不要人为地破坏自己生命的自然旅程，不要牺牲率性自得而套上精神枷锁。在这里，真与道汇合了，真也就是合乎道所呈现的个体自由的状态，所以真也就是美。于是，在《庄子》中，我们处处可以看到对“真”、对不假人工的天然之美的讴歌和礼赞，对戕害天性的人为造作的反感和否定：

真者，精诚之至也。不精不诚，不能动人。故强哭者虽悲不哀，强怒者虽严不威，强亲者虽笑不和。……礼者，世俗之所为也；真者，所以受于天也，自然不可易也。故圣人法天贵真，不拘于俗。（《庄子·渔父》）

马，蹄可以践霜雪，毛可以御风寒，龁草饮水，翘足而陆，此马之真性也。……及至伯乐，曰“我善治马”，烧之，剔之……马之死者十二三矣……（《庄子·马蹄》）

只有自然无伪的真情感才是美的，只有率性不羁的真性情才是美的，应该说，道家这种以真为美的追求，确乎在中国美学一片善的呼声之外，吹出了一股清新的气息。

凸显内在精神的与道合一，忘却或忽略外在形式媒介的存在，还使庄子美学特别培养了贵精神、重内容的审美倾向。这在《庄子》对大量形体残缺、面貌奇丑的至人的描写上，得到了夸张式的表现。比如《德充符》中就有个“以恶（丑）骇天下”却极有魅力的哀骀它：

卫有恶人焉，曰哀骀它，丈夫与之处者，思而不能去也。妇人见之，请于父母曰“与为人妻宁为夫子妾”者，十数而未止也。

如此一个丑人，却能使妇人们心向往之，即使做他的小老婆也心甘情愿，他的魅力究竟在哪里？原来，哀骀它是个“全德”之人，他是以其合乎道的内在精神，显示了他的美，他的价值。这也就是庄子学派所强调的“德有所长而形有所忘”（《庄子·德充符》）。需要说明的是，庄子这里并不是以丑为美，丑中见美，而只是通过黜肢体，忘形骸，突出精神的完美，美的仍是心中的“道”，而不是残缺丑陋的外在形体。其实，庄子著名的“得意而忘言”，其本初的用意也是从这个角度立说的：

筌者所以在鱼，得鱼而忘筌；蹄者（捕兔工具）所以在兔，得兔而忘蹄；言者所以在意，得意而忘言。（《庄子·外物》）

存在于一切事物中的“道”是绝对的，无限的，体现它的任何外在形式、手段、言辞都是相对的，有限的。所以只有不局限于外物，超越外物，乃至最终抛却外物，才有可能真正把握道的精神。不过，这“得意而忘言”，无意中触及了文学语言“言有尽而意无穷”的特征，以至对后来的文学艺术发生了极大的影响，却也是美学和文学艺术理论的额外收获。

[1] 参见郭沂《楚简〈老子〉与老子公案》，见《郭店楚简研究》第118页，辽宁教育出版社，2000年版。

墨子的“非乐”与韩非的“非饰”

生活在战国前期的墨家学派的代表人物墨子，与生活在战国后期的法家学派的集大成者韩非，无论身份、立场还是学说理论都有极大的不同，但作为对儒家学派崇尚礼乐的一个反动，他们在注重实用和功利、鄙弃审美和艺术方面却有惊人的相似之处，即一个“非乐”，一个“非饰”。所以，就审美文化史而言，他们完全可以同被放在否定的环节上。

墨子是战国诸子中唯一一位代表下层生产者而留下著述的人，时人或称之为“贱人”（《墨子·贵义》），或称其为“大巧”（《韩非子·外储说左上》），还有不少关于他“工为车軏”“为木鸢，三年成，飞一日而败”（《韩非子·外储说左上》）的传说，所以更准确地说，他是当时小手工业者的代表。《墨子》一书即是他的弟子记述和发挥他的言论的文章汇编。墨子与美学有关的思想即见于此书。

墨子学说体系中的许多命题，诸如“兼爱”“非攻”“节用”“尚贤”“尚同”等等，都与他作为下层小手工业者代表的这种特定身份有关，他在美学问题上鲜明提出“非乐”，极端否定从事音乐歌舞等审美活动的价值，也是从这个立场出发的。对此，他在《非乐》篇中集中论述道：

仁之事者，必务求兴天下之利，除天下之害，将以为法乎天下，利人乎即为，不利人乎即止。且夫仁者之为天下度也，非为其目之所美，耳之所乐，口之所甘，身体之所安，以此亏夺民衣食之财，仁者弗为也。是故子墨子之所以非乐者，非以大钟、鸣鼓、琴瑟、竽笙之声，以为不乐也；非以刻镂华文章之色，以为不美也；非以刍豢煎炙之味，以为不甘也；非以高台、厚榭、邃野之居，以为不安也。虽身知其安也，口知其甘也，目知其美也，耳知其乐也，然上考之，不中圣王之事，下度之，不中万民之利。是故子墨子曰：为乐非也。

很显然，墨子并非不懂得美声、美色、美味、美居之赏心悦目，但他考虑问题的出发点是功用，是利害，而且是与下层人民迫在眉睫的财用问题直接相关的利益，不能直接给万民带来财利反而还要亏夺民众衣食之财的“乐”，自然成了多余的奢侈品。墨子已经反复强调“节用”了，“乐”这个奢侈品在这里怎还能有容身之地呢？

接下来，墨子还具体指出了“乐”之所以不可取的几点理由。比

如，“为乐”离不开乐器，而乐器的制造不但费财，还会费力，“将必厚措敛乎万民，以为大钟、鸣鼓、琴瑟、竽笙之声”。乐器制好之后，需要选拔年轻力壮聪慧敏捷的男男女女来为“王公大人”演奏，还贻误了耕织，妨了生产。而且，欣赏音乐也是件费工费时的事情，君子误了治理，贱人误了工期。

说来说去，还是都在一个财用的问题上。的确，在墨子看来，“民有三患：饥者不得食，寒者不得衣，劳者不得息”。这里饭都吃不上，衣都没得穿，已经累得要死，而达官贵人们却还要搜刮民脂民膏，滥用民之体力，来逞他们的一时之快，这是何等不公平的事情。这种有百害而无一利的“乐”，要它又有何用？

我们知道，周代所大力推行的礼乐之制，在儒家学派各位代表人物和著作中都曾得到理论上的总结、推崇，提倡礼乐、强调礼乐的社会功能，是儒家的一大特色，墨子专门作一篇“非乐”，其与儒家针锋相对的意图是十分明显的。当时儒墨并称“显学”，本是两个尖锐对立的学派，墨家正是从“节用”的基本原则出发，反对儒家所倡导的厚葬久丧、繁文缛节和礼乐仪式，甚至直接攻击孔子“盛容修饰以蛊世，弦歌鼓舞以聚徒，繁登降之礼以示仪，务趋翔之节以观众。……繁饰邪术以营世君，盛为声乐以淫遇民”（《墨子·非儒下》），其中就大量包括了“乐”的内容。《非乐》对儒家所强调的“乐”的教民化俗作用不予理会，偏在其财力破费和毫无实用价值上大作文章，除了其特定身份所导致的相对关注视野，应该说在很大程度上也与学派之争攻其一端不及其余的特定语境有关，这多少已经超出了美学观的范畴，毕竟当时的学者们都还没有有意识地论述美和审美。

有意思的是，身为“韩之诸公子”、一心为“人主”思谋“帝王之术”的韩非，也同样提出了非毁礼乐、否定繁饰的理论主张。他的立场与墨子天壤有别，导致他与墨家在对待美和艺术的态度上“不谋而合”的唯一原因，就是讲究实用和功利。

韩非所处的战国后期，列国纷争已经到了白热化的程度；而且秦以变法速强，其倾吞天下之势已尽显无疑，六国无不岌岌可危；激励耕战，富国强兵，御秦保家，在韩非看来的确已是刻不容缓的现实问题。他在大多为他亲自著述的《韩非子》中所提出的一切主张，包括明法驭臣、行赏用罚、鼓励耕战、黜浮说虚夸等等，几乎都是以近在眼前的功用效率为旨归。至于工巧、艺术、歌乐这些既不能当饭吃，也不能当衣穿、弄不好还要妨害耕战的“玩艺”，韩非当然是嗤之以鼻、极尽嘲讽挖苦之能事的。

在《喻老》篇中，韩非提到一个宋人曾经整整花了三年时间，用象牙为他的国君雕刻了一片楮树叶子。这片象牙楮叶可谓精雕细刻之极，其肥瘦、色泽、纹理、经脉，跟真的几乎一模一样，把它混在楮树绿丛中，绝对可以以假乱真。那宋人因此而“食禄于宋邦”，吃上了雕刻这碗饭。不用说，这宋人该算是一位艺术家，这象牙叶也该算是一件绝妙的

艺术品了。但韩非却觉得这是十足的多此一举：“使天地三年而成一叶，则物之有叶者寡矣。”意思是天地间明明有自然生成的绿叶，一年可以长出成千上万，你却费劲地去用象牙雕刻叶子，而且花上三年才能雕出一片，这又何苦来？不利用老天爷的天然赐予，却要发挥所谓个人的智巧，又能见着多少功效？

难道韩非真的不懂艺术？非也。尽管那个时代还没有“艺术家”这个词，没有“美学”这个名称，他总不至于连象牙叶与自然叶都分不清楚。而他之所以要这样说，关键是比起耕战这种当务之急，雕刻之类的智巧不过是些可有可无的“花样”，他不希望因为看重、奖赏这无用的东西，挫伤大众耕战的积极性。

类似重实用轻艺术、重质轻文的思想，在著名的“买椟还珠”的故事中得到了更为清晰的表现。所谓“买椟还珠”，说的是有人本来要买珠子，却留下那盛珠子的木匣子，把珠子还给了卖主。这世上果真有这等傻事么？其实这买主并不傻，傻的倒是那卖珠子的人。你若看到那“椟”的样子就明白了：

楚人有卖其珠于郑者，为木兰之椟，薰以桂椒，缀以珠玉，饰以玫瑰，辑以羽翠，郑人买其椟而还其珠。（《韩非子·外储说左上》）

如此美丽华贵的香木匣子，珠宝、翡翠应有尽有，谁还要你那珠子，要这木匣不就得了？结果你真要卖的珠子反而没卖成。韩非这是要告诉人们，过于讲究外在修饰，对实际要达到的目的不但无益，反而有害。

有趣的是，这个故事恰恰是通过墨子之徒田鸠讲出来的。当时楚王问田鸠：“墨子者，显学也，其身体则可，其言多不辩，何也？”这是说墨子的学说，实实在在，很容易照着去做，身体力行，但看看他说的话，并没有多少文采，甚至大多没有修饰，这就让人觉得有点奇怪了，难道不是越动听的语言越有好的效果么？就是在这种情况下，田鸠讲了“买椟还珠”的故事，并进一步申述道：“今世之谈也，皆道辩说文辞之言，人主览其文而忘其用。墨子之说，传先王之道，论圣人之言以宣告人。若辩其辞，则恐人怀其文，忘其直，以文害用也”。原来，就是因为害怕像修饰木匣那样把真正要“兜售”的“货”给淡化了，才有意不作言辞夸饰的。

身为法家的韩非当然不会是在鼓吹墨家学说。墨家近乎侠客，直接对他所倡导的法禁构成威胁和破坏，还是他相当反感的。他在此引用墨家的说法，只是取他们务实的这一点。由此更可见在讲求实用上两者确有共同之点。

正是在这个意义上，韩非明确提出了他“非饰”的主张：

礼为情貌也，文为质饰也。夫君子取情而去貌，好质而恶饰。夫恃貌而论情者，其情恶也；须饰而论质者，其质衰也。何以论之？和氏之

璧，不饰以五彩，隋侯之珠，不饰以银黄，其质至美，物不足以饰之。夫物之待饰而后行者，其质不美也。……由是观之，礼繁者实衰也。（《韩非子·解老》）

很显然，这里所谓的“情”“质”是指事物自身本有的状态，而“礼”“饰”则是指外在人为的加工和装饰，落实到韩非的概念体系中，应该仍然是“珠”和“椟”的关系。与他重功利轻审美的一贯态度相一致，他在这里也十分明显地把质与文对立起来，做了非此即彼的划分，并毫不含糊地宣称应该“取情而去貌，好质而恶饰”，因为在他看来，质美就无需装饰，要装饰就说明其质不美。说起来，韩非这种论调的过于偏激和狭隘是无需再多加分析的，不过从他最后推导出“礼繁者实必衰”的结论来看，这种偏激似乎也是儒法对立的一个结果。

儒道互补

墨、法两家对审美、对艺术的极端否定都是学术争鸣中出于对儒家的反动而出现的，其片面性是显而易见的，除了某些特定的时段和契机，就总体而言，它们对中国美学没有产生多少实质性的影响。实际上，真正代表战国时代审美理论分化的是儒道二家，分化中又共同体现了以“和”为美的精神，只不过前者重视的是人和社会，后者追求的是人与自然。也正因为如此，二者恰恰构成了互补的关系。此后，中国美学正都是由这个基本结构出发，展开其无限丰富的形态变化的。

2.润色故事：私家撰史与记述散文的多向发展

不管理论家们怎么在争论着要“质”还是要“文”，人类审美文化的历史总还是在循着自己的轨迹运动着的，进入战国后的记述文字，就明显地由质而文，润色加工，辞采斐然。而这种记事散文的显著发展，正也与战国文士的出现、特定时代的学术氛围及私家撰史的风气息息相关。

首开私家撰史之风的也当推孔子。中国古代早有史官之制，周王朝及各诸侯国均设有太史之职，“君举必书”，而且还有了具体的分工，“左史记言，右史记事，事为《春秋》，言为《尚书》”（《汉书·艺文志》）。这些史载无疑都是官方档案。孔子也作有一部《春秋》，却是属于自己的《春秋》。因为孔子并非太史，修史纯属伤周礼之废弛、哀世道之变乱、陈史事以别是非示警戒的个人行为。用孟子的话来说，就是：“世衰道微，邪说暴行有作，臣弑其君者有之，子弑其父者有之，孔子惧，作《春秋》。《春秋》，天子之事也，是故孔子曰：‘知我者，其惟《春秋》乎！罪我者，其惟《春秋》乎！’”（《孟子·滕文公下》）

孔子之后，战国前期出现的两部史书，《左传》和《国语》，似乎都与左丘明有关。《左传》旧说以为是用来传注孔子《春秋》的，故全名称《春秋左氏传》。然而《左传》记事下迄鲁悼公四年，即公元前462年，较《春秋》多出17年，所记史实与《春秋》互有有无，似非专门依经作注之书。而左丘明曾为孔子所称道，所谓“匿怨而友其人，左丘明耻之，丘亦耻之”（《论语·公冶长》），似较孔子年长，断难记述到战国时事。其实，司马迁称左丘明为“鲁君子”，称《左传》为《左氏春秋》，班固言左丘明为鲁国太史，都是值得注意的。故今人或以为，《左传》基本史实原为鲁瞽矇太史左丘明所诵，传至战国，魏国孔门后学以《春秋》为纲，据左丘明所诵，参以其他史料和传闻，并补记时事，作成《左传》[1]。其说还是中肯的。这样，《左传》就也应属于私人撰史的范畴。

《国语》有别于《左传》又与之有密切关系。所记范围虽有部分西周史实，但同样以春秋史实为主要内容，作者同被目为鲁国太史左丘明。按《国语》杂记周、鲁、齐等八国人物、事迹、言论，历史颇不连贯，多重点记载个别事件，似为部分列国历史材料的汇编。其中许多内容包括具体言辞都为《左传》所有，而《左传》远较《国语》系统。这表明《国语》极可能是《左传》撰著过程中所取材的主要素材，取材过程中有所取舍，参照其他史料又有所更易，故造成异同并存的现象。根据司马迁“左丘失明，厥有《国语》”的说法，这部《国语》的主要部分正应是左丘明所传诵的内容。左丘明身当春秋末世，与孔子感同身受。

孔子周游列国传授礼乐知识，又依鲁史作《春秋》以明历史评判；左丘明作为鲁国太史，职业的方便，本掌握着大量本国史实；而有意更广泛地收集别国史料，则已超出本职范围，作为一种个体的主观行为，其用意与孔子当无二致。因此，《国语》虽出自太史，亦当视为私人传诵的性质。

大多成文于战国中后期、后为汉代刘向纂辑而成的《战国策》，其私人撰述的性质更为明显，严格讲它们已经很难称为史著，题材专重策士说客及能言善说之士的智巧谋略和举事言谈，所述常常不著时间、地点甚至人物名姓，似为当时纵横家及策士说客为揣摩扭转时局、说服人主之术而有意收集的历史故事和亲自拟作的记述散文。

私人著述，打破了官方史记刻板、简明的固有模式，表达的需要，表述的自由，个人才华和特点的发挥，都使此时的记述散文在语言表述艺术方面有了长足的发展，而且形成了各自不同的风格和偏重。

[1] 《中国大百科全书·中国历史》第1639页，中国大百科全书出版社，1992年版。

《左传》：叙事曲尽其妙

孔子《春秋》记述春秋史实十分简要，还只能算是一部叙史大纲，与《春秋》同为编年体的《左传》，对历史事件则展开了充分的描述，比如郑庄公与其弟共叔段尖锐矛盾以至发生战争一段，《春秋》只有“郑伯克段于鄢”六个字，《左传》却记了洋洋七百字，其繁简于此可见一斑。篇幅骤增，而且采用了大量近乎文学性的叙事构思、描写手段，从而使许多记述曲尽其妙，引人入胜，美不胜收。

首先，作为编年体的历史著作，逐年逐月记述历史事件，时间脉络清晰而有序，却容易破坏跨度时间较长的事件的整体效果；《左传》叙事的艺术就在于注意运用前后呼应、倒叙、插叙等各种手法，以保证历史事件的完整性和对前因后果来龙去脉的充分展示和交待。《左传·成公二年》“齐晋鞌之战”的写法是典型的前有伏笔、后有照应。齐晋在鞌地的这场战争，发生于成公二年，本是受齐国攻伐的鲁、卫到晋国“乞师”而引起，而晋主将郤克之所以痛快出师，并英勇拿下这场战争，则是与他曾在齐国受辱、发誓报仇有很大的关系。于是《左传》在记述这场战争之前，于《宣公十七年》特意记述了郤克出使齐国被齐顷公之母嘲笑的事件，当时郤克就发誓说：“所不报此，无能涉河！”这就为后来鲁、卫到晋国专求郤克，郤克率军浴血奋战，晋国一举克齐埋下了伏笔。更值得一提的是，战后第二年，《左传》记齐侯朝于晋，郤克又提到受辱之事，称“此行也，君为妇人之笑辱也”，意思是你受的这次战败之辱，乃是因为妇人之笑，和我们并没有关系。这样，整篇记述也就更加首尾一贯，十分完整了。

《左传·僖公二十三年、二十四年》“晋公子重耳之亡”则是成功运用倒叙手法的杰作。该篇记述流亡公子重耳（012）终于返国立为晋文公并开始励精图治的故事，重耳流亡在外十九年的坎坷经历，就是通过倒叙，在这里得到了集中的展现。其中包括因骊姬谗害群公子而被迫逃往狄国、受追捕脱险、在狄与所娶季隗话别、过卫乞食于野人、因安于齐而被姜氏及子犯合谋醉遣、在曹遭受“窥浴”之辱、经郑未受礼遇、在楚约以“退避三舍”、在秦赋诗言志等丰富的片段，有效地避免了分年记述的支离之感，突出展示了晋公子重耳的成长之路，从而成为一篇优秀的独立成章的叙事作品。



012　《左传》人物晋文公重耳（清光绪武英殿本《养正图解》）

《左传》叙事的艺术色彩还表现在记述注意故事性、戏剧性和生活情趣化，并通过具体、生动、曲折的叙述描写，有意追求一种扣人心弦、引人入胜的审美效果。比如《左传·宣公二年》“晋灵公不君”，记述晋灵公与晋正卿赵盾的冲突，即把人们带进了当年那你死我活的宫廷斗争之中。矛盾是由晋灵公“不君”引起的。晋灵公淫乐无度，不像个国君，竟到了“从台上弹人，以观其避丸”的地步，赵盾作为当时的正卿，看在眼里，急在心上，也就顾不得个人后果，对晋灵公激烈批评和劝谏，晋灵公深以为患，遂生杀心，于是情势变得骤然紧张：

（公）使鉏麑贼之。晨往，寝门辟矣。盛服将朝，尚早，坐而假寐。麑退，叹而言曰：“不忘恭敬，民之主也！贼民之主，不忠；弃君之命，不信。有一于此，不如死也。”触槐而死。

秋，九月，晋侯饮赵盾酒，伏甲将攻之。其右提弥明知之，趋登曰：“臣侍君宴，过三爵，非礼也。”遂扶以下。公嗾夫獒焉。明博而杀之。盾曰：“弃人用犬，虽猛何为！”斗且出，提弥明死之。

晋灵公派鉏麑去刺杀赵盾，鉏麑一大早前去，正赶上那里寝门已开，赵盾穿戴整齐准备上朝，时间尚早，遂坐在席中打开了瞌睡。这种

情形对于行刺可谓易如反掌，读者不免为赵盾深深捏一把汗。在这关键时刻，不料情势突转，鉏麑轻轻退了出去，既不忍杀害这样忠心耿耿的一位大臣，又不能随便违背国君的命令，两难之中只好选择“触槐而死”。我们为鉏麑的壮举感到惊叹，又因赵盾脱险而松了口气。但一波刚平，一波又起，晋灵公又在酒宴上设下埋伏，多亏提弥明眼疾手快，及时扶赵盾下堂，与晋灵公唤出的猛狗搏斗，并为此献出了生命。

下面，在这惊心动魄的一幕尚未结束之时，作者又笔锋一转，插叙了一段“翳桑饿人”的往事。当时赵盾狩猎首阳，在翳桑遇一饿人，不但热情相救，还另外送给饿人肉食带给母亲。这个插曲使叙事曲折、起伏，也为最后赵盾的突围留下了契机。于是，当画面重又回到激烈的搏斗现场时，出现了一位“倒戟以御公徒”的人，保护赵盾脱离了险境。当赵盾问对方为何人时，对方的回答已在人们的预料之中：“对曰：‘翳桑之饿人也！’”

就这样，一个场面接一个场面，一场虚惊接一场虚惊，情节发展波澜起伏，又环环相扣，读来使人欲罢不能。

它如《宣公十五年》记述秦伐晋，晋大夫魏颗败秦师于辅氏，擒获了秦师中的大力士杜回。接着作品以“初”字开头，引出一段往事，并交待了获杜回的经过：

初，魏武子有嬖妾，无子。武子疾，命颗曰：“必嫁是。”疾病，则曰：“必以为殉！”及卒，颗嫁之，曰：“疾病则乱，吾从其治也。”及辅氏之役，颗见老人结草以亢杜回。杜回踬而颠，故获之。夜梦之曰：“余，而所嫁妇人之父也。尔用先人之治命，余是以报。”

魏颗没有听从父亲病重后所说用嬖妾殉葬的话，而是按照他先前所说让这个嬖妾另外嫁了人，没想到嬖妾的父亲竟在关键时刻帮了他大忙。这段叙事前有因，后有果，真人实事，又既巧且妙，遂构成一段善有善报的美丽故事，“结草”遂成为知恩图报的典故。

当然，《左传》叙事最突出的成就还是在于描写战争。春秋时代重大的战事，诸如晋楚城濮之战、秦晋殽之战、晋楚邲之战、齐晋鞌之战、晋楚鄢陵之战等等，都既能把战事的前因后果、复杂关系、局势发展等等交待得一清二楚，又不惜笔墨地穿插大量具体的情节、场面、细节和人物对话，常常给人以如临其境的感觉。《左传·僖公三十二年》《三十三年》“秦晋殽之战”写秦国远徙攻郑未果、返回途中在殽地遭到晋师截击的历史事件，其中就由蹇叔劝阻挨骂、蹇叔哭送秦师、弦高犒秦师以救郑、皇武子辞秦客、晋败秦师于殽、先轸因晋侯放掉秦帅“不顾而唾”、秦伯悔过“乡（向）师而哭”等一个个情节构成，描写十分生动具体，富于故事性。《左传·宣公十二年》“晋楚邲之战”写晋、楚因围郑救郑而引起的一次争霸之战，其中记到楚将围绕着是否与前来救郑的晋师交锋发生了争执，便有了一场饶有兴味的对话：

……闻晋师既济，王欲还，嬖人伍参欲战，令尹孙叔敖弗欲，曰："昔岁入陈，今兹入郑，不无事矣；战而不捷，参之肉，其足食乎？"参曰："若事之捷，孙叔为无谋矣；不捷，参之肉将在晋军，可得食乎？"

一个欲战，一个欲止；孙叔敖口口声声要食伍参之肉，足见火气不小；伍参接着对方的话茬，竟不温不火，揶揄他说，若战胜了，就证明你孙叔敖无谋，若战败了，我的肉就会丢在晋国，你想吃还吃不着。这段对话描写生动有趣，人物、情景都如在目前。接下来伍参说动楚王，晋楚交战，晋因三军号令不一而大败，作品写晋师撤军的混乱，更是一句抵得数句：

中军下军争舟，舟中之指可掬也。

为争渡船逃命，先上船的人以乱刀砍那争攀船舷的人的手，落在船中的手指竟然成捧，其惨状可想而知，晋师的毫无组织可见一斑。《左传·成公十六年》"晋楚鄢陵之战"中"楚子登巢车以望晋军"一段，又是侧面描写的绝妙文字：

楚子登巢车以望晋军，子重使太宰伯州犁侍于王后。王曰："骋而左右，何也？"曰："召军吏也。""皆聚于中军矣！"曰："合谋也。""张幕矣！"曰："虔卜于先君也。""彻幕矣！"曰："将发命也。""甚嚣，且尘上矣！"曰："将塞井夷灶而为行也。""皆乘矣，左右执兵而下矣！"曰："听誓也。"……

这里晋、楚又一次因伐郑救郑而引起大战，只不过这次伐郑的是晋，救郑的是楚。二师遇于鄢陵。战前，楚王登上因高而以"巢"为名的兵车，观望晋师的动静，令尹子重特意让从晋逃来的伯州犁跟在后面。于是楚王、伯州犁一问一答，作品通过楚王的观察、伯州犁的解说，展开了对晋师战前准备的详尽描述。只见他们先是有人骑马左右奔跑，原来是在召集军吏；然后都聚在中军，一起谋划；接着张开大幕，虔诚地占卜；完事后撤掉大幕，即将发布命令；后来便人声鼎沸，尘土飞扬，那是在填井平灶准备背水一战了；最后只见战士们都整装肃立，在聆听主帅发布誓师的命令。就这样，这段文字角度新颖，引人想象，一处着笔，两处见状，确是极富于表现力的文字。

《左传》这些成功的描写，应该说在很大程度上已经突破了纯粹记史的范畴，进入了文学叙事的领域，说它们具有审美价值，是一点也不为过的。

《国语》：记言精彩隽永

与《左传》不同，《国语》的特点恰恰不在叙事，而在记言，其中既包括主要篇幅用于记言的文体特征，也包括所记言论的文采和水平，这只要拿二书同记的晋公子重耳的故事作一下比较即可看出。

《左传》记述重耳流亡至齐，“齐桓公妻之，有马二十乘”，重耳便打算从此安居齐国，不再图谋返晋成就事业了。就是在这种情况下，发生了“姜与子犯谋，醉而遣之”的故事，深明大义的重耳之妻姜氏为了敦促丈夫成就大事，在劝行不成的情况下，只得与重耳舅氏子犯合谋灌醉重耳，强行把他送出齐国。这时，《左传》记重耳醒来发现实情后的反应，只有一句话：“醒，以戈逐子犯。”

《国语》记此事与《左传》全同，但记言远远多于《左传》，特别是记重耳醒后“以戈逐子犯”时二人的对话，是《左传》全无的：

姜与子犯谋，醉而载之以行。醒，以戈逐子犯，曰：“若无所济，吾食舅氏之肉，其知餍乎！”舅犯走且对曰：“若无所济，余未知死所，谁能与豺狼争食？若克有成，公子无亦晋之柔嘉，是以甘食。偃之肉腥臊，将焉用之？”遂行。

重耳因愤怒之极，手持兵戈追逐子犯，还狠狠地说若最终不能成功，即使吃掉舅氏的肉也不会解恨的；子犯一边跑着躲避，还一边打趣回话，说是若事不成，死无葬身之地，将为豺狼所吃，你重耳怎敢与豺狼争食？若事有成，你重耳当了国君，什么好吃的没有？我的肉又腥又臊，你哪里还肯吃呢？这段对话的确精彩，且十分幽默有趣，较《左传》别有所长。

《国语》记言的名篇还是《周语上》中的“邵公谏弭谤”。周厉王暴虐无情，国人对此怨声载道。邵公把民情告诉厉王，希望他能收敛一些，厉王不但不听，还从卫国找来巫婆，“使监谤者。以告，则杀之”。于是“国人莫敢言，道路以目”。这时厉王便不无得意地告诉邵公：“吾能弭谤矣，乃不敢言！”邵公认为这只不过是“障之”而已，并不能真正解决问题，而且这样下去还会十分危险。就是在这种情况下，邵公发表了他那段十分著名的言论：

防民之口，甚于防川。川壅而溃，伤人必多；民亦如之。是故为川者决之使导，为民者宣之使言。……民之有口，犹土之有山川也，财用于是乎出；犹其有原隰衍沃也，衣食于是乎生。口之宣言也，善败于是乎兴。行善而备败，其所以阜财用衣食者也。夫民虑之于心而宣之于口，成而行之，胡可壅也？若壅其口，其与能几何？

这段说辞不但道理深刻，发人深省，比喻也十分贴切、生动，耐人寻味，原本是很有说服力的，只可惜对厉王说这些话简直像是在“对牛弹琴”，他根本听不进去。结果是他自己倒霉，三年后国人终于忍无可忍，“川壅而溃”，群起造反，把他流放到彘去了。

与邵公这种谆谆教诲比起来，《国语·晋语八》中“叔向谏杀竖襄”一篇则另有一种“寓庄于谐”的格调。那日晋平公射鴳不死，便让他的竖（小臣）襄去捕捉，结果竖襄没捕到，让那鴳给跑掉了。平公大怒，把竖襄抓了起来，就要把他杀掉。晋臣叔向听到了这件事，当晚谒见平公，要制止这件事，嘴上却口口声声要平公赶快杀掉竖襄：

君必杀之！昔我先君唐叔，射兕于徒林，殪，以为大甲，以封于晋。今君嗣吾先君唐叔，射鴳不死，搏之不得，是扬吾君之耻者也！君其必速杀之，勿令远闻！

比起先君射杀兕牛，你平公连个鴳鸟都射不死，还得让小臣去捕捉，这种事还是不要张扬的好，要杀就快杀吧，省得一传十，十传百。这就是正话反说的学问了，试想，杀掉竖襄，人们问起竖襄被杀的原因，这事岂不是欲盖弥彰么？平公自然不会听不出话外之音。于是，“君忸怩颜，乃趣赦之”，急急忙忙让人去把竖襄放了出来。叔向这种聪明巧妙的劝谏语言，颇有些滑稽诙趣的味道，使人读来兴味盎然，开了后代谐趣文的先河。

当然，《国语》的重头文章还是《越语》所载“句践灭吴”的历史事件。说起来，越王句践卧薪尝胆，十年生息、十年教训，最后终于灭掉吴国、报仇雪耻，这个故事本身，就有一种震撼力量，《国语》中的《越语》《吴语》最早记下了事件的全过程，记述方面就有其不可替代的历史价值。但就文章而言，在这一记载过程中，给人印象最深的也是人物的语言。比如其中记载越王句践被吴打败退保会稽，号令三军时所发的誓言：

凡我父兄、昆弟及国子姓，有能助寡人谋而退吴者，吾与之共知越国之政。

就从这几句话中，越王句践那与吴誓不两立的决心、全都豁出去的架势，就已经凸显无遗了。

总之，尽管就艺术欣赏而言，《国语》总体上不如《左传》，但其

中有些成功的篇章，却以它长于记言的特点，在中国审美文化史上占据了一席之地。

《战国策》：写人各具异采

《战国策》是先秦时代一部最富于文学色彩的散文著作，而且，作为战国中后期已经比较成熟的记述散文，与《左传》的长于叙事、《国语》的长于记言不同，《战国策》的特点恰恰在于既有以叙述描写取胜的杰作，更有以精彩辞说叫绝的佳品，而无论写事还是记言，都围绕着人物的塑造来展开，所以若说《战国策》的特点，人物描写才是它最突出的贡献。

《战国策》写人艺术的总体特点在于不同寻常。一方面，就取材而言，其中所有的人物都是因其在某个方面的特殊表现才进入记述和描写的视野的；另一方面，就写法而言，这些人物的特点又多被漫画式地突出放大，这样，《战国策》就为中国审美艺术画廊推出了一个又一个特点各异的人物形象，无不使人印象深刻而难忘。

《战国策·秦策》“苏秦始将连横”中的苏秦是以其个人奋斗的经历和大落大起的境遇引人注目的。作为战国时代以才学谋生的游说之士，他开始为自己选定的活动舞台本是秦国，打算从事的事业本是“连横”，可惜并未得到秦惠公的赏识，游说以失败而告终。文章写他落魄而归：

说秦王书十上而说不行。黑貂之裘弊，黄金百斤尽，资用乏绝，去秦而归。羸縢履蹻，负书担橐，形容枯槁，面目犁黑，状有归（愧）色。归至家，妻不下纴，嫂不为炊，父母不与言。

这种遭遇并没有使苏秦从此一蹶不振，反而更加激发出他一定要出人头地、“取卿相之尊”的决心和志向，连夜翻箱倒柜，把太公《阴符》之类谋略之书都摆了出来，“伏而诵之，简练以为揣摩，读书欲睡，引锥自刺其股，血流至足”。功夫不负有心人，一年之后，已经洞察战国时局并习得满腹韬略的苏秦转而至赵，游说赵王合纵抗秦，一举成功，“封为武安君，受相印。革车百乘，锦绣千纯，白璧百双，黄金万镒，以随其后”，更重要的是，他“约从（纵）散横”，“横历天下”，成了战国时代一时间左右时局的风云人物。这个时候，文章不无用心地又一次描写了苏秦归家的情形：

将说楚王，路过洛阳。父母闻之，清宫除道，张乐设饮，郊迎三十里。妻侧目而视，倾耳而听；嫂蛇（蛇）行匍伏，四拜自跪而谢。

用今天的眼光来看，这段描写典型地写出了当时人情世态的炎凉，但作者在这里突出的却是苏秦奋斗成功、衣锦还乡时的显赫。就是在这些不无夸张的极度对比的描写中，一个个人奋斗的游士形象突显了出来。

《战国策·齐策》“冯谖客孟尝君”中作者对见识卓绝的食客冯谖的塑造，同样是在抑扬反差式的描写中显示了其与众不同的才能和素质。冯谖“贫乏不能自存”，寄食孟尝君门下，自称“无好”，“无能”，却动辄弹铗而歌，曰：“长铗归来乎，食无鱼！”“长铗归来乎，出无车！”“长铗归来乎，无以为家！”这种反常和无理本身就颇吊人胃口。而当孟尝君需要有人“习计会”、为他“收责（债）于薛”、独冯谖署曰“能”时，“弹铗而歌”要待遇的表现似乎才有了答案。只是冯谖“驱而之薛”后唯一做的事就是简单地矫命把债券一把火烧掉，又不免有些出人意料。不过，只要我们听过冯谖回答孟尝君“以何市而反”的问题后，就会真正发现他的“能”是在哪里了：

“以何市而反？”冯谖曰：“君云：‘视吾家所寡有者！’臣窃计君宫中积珍宝，狗马实外厩，美人充下陈；君家所寡有者，以义耳，窃以为君市义。”

孟尝君已经说了，待收完债后，视他家所“寡有者”买回来。于是，冯谖买回了他家所缺的东西。原来，冯谖用焚烧债券、免除薛人所有债物的办法，为孟尝君买来的是“义”，是人心，还有比这“人心”更贵重的吗？当孟尝君一朝失势回到薛地、“民扶老携幼，迎君道中”时，他才真正懂得了冯谖所谓“市义”的含义之所在，读者也记住了冯谖的非凡之所在。

《战国策·齐策》“颜斶说齐王贵士”中的颜斶、《魏策》“唐且为安陵君劫秦王”中的唐且、《燕策》“荆轲刺秦王”中的荆轲等高士、侠士形象，又都是以在威势面前凛然无畏的精神风采夺人眼目的。

齐宣王召见颜斶，习惯性地说了一句“斶前”，招呼颜斶走到自己跟前来，万万没想到颜斶竟也来了一句“王前”，让堂堂君王走到他面前去。宣王自然不悦，大臣们也纷纷批评：“王，人君也；斶，人臣也；王曰‘斶前’，斶亦曰‘王前’，可乎？”颜斶的回答精彩而发人深省：“夫斶前为慕势，王前为趋士，与使斶为慕势，不如使王为趋士。”可惜宣王仍抹不下面子，愤然作色曰：“王者贵乎？士贵乎？”颜斶最令人叫绝的就是下面斩钉截铁的回答：“士贵耳，王者不贵！”好一个“士贵耳，王者不贵”！只这一句话，就把战国时代士阶层特有的自信和狂傲，和盘托了出来。

唐且则是作为安陵君的使者立在了秦王的面前，而这已经是在秦王要以五百里向安陵君换地（实为索地）不成而“不悦”的情况下。尽管如此，在秦王面前，唐且仍毫无惧色，满不在乎地宣称：“安陵君受地于先王而守之，虽千里不敢易也，岂直五百里哉？”这使秦王勃然大怒，以“天子之怒，伏尸百万，流血千里”相震慑。唐且的独异之处就在于他

竟来了个针锋相对：

若士必怒，伏尸二人，流血五步，天下缟素，今日是也。

不等你“伏尸百万，流血千里”，我只要“伏尸二人，流血五步”就已经解决问题了。唐且说罢“挺剑而起”。遇到这敢于与你以死相拼的，你即使有千军万马，又奈他如何？就这样，唐且以他无畏的精神，压倒了秦王的气焰，使这位凌厉六国的天子“色挠”“长跪”。当然，这段描写明显是虚构而成的，防范森严的秦王大殿怎能容唐且带剑出入？不过就艺术欣赏来说，这并无大碍，唐且那凛然不可侵犯的精神光彩，已经勃然焕发出来了。

为报燕太子丹知遇之恩而毅然前往刺杀秦王的荆轲，则是真实存在的历史人物，虽然最终是以事败身亡的悲剧为结局，其壮举却彪炳千古，让人震撼。《战国策》自始至终都是以充满感情的笔触来记述这位英雄壮士的。前有“易水送别”（013）时的“终已不顾”，后有事败被斩前的“倚柱而笑”：



013 易水送别（马骀《马骀画宝》）

太子及宾客知其事者，皆白衣冠以送之。至易水上，既祖，取道，高渐离击筑，荆轲和而歌，为变徵之声，士皆垂泪涕泣。又前而为歌曰：“风萧萧兮易水寒，壮士一去兮不复还。”复为慷慨羽声，士皆瞋

目，发尽上指冠。于是荆轲遂就车而去，终已不顾。

……

荆轲废，乃引其匕首提秦王，不中，中柱。秦王复击轲，被八创。轲自知事不就，倚柱而笑，箕踞以骂曰："事所以不成者，乃欲以生劫之，必得约契，以报太子也。"

"终已不顾"表现的是面对凶多吉少的前路义无反顾，决不回头；"倚柱而笑"表现的是面对死亡的释然潇洒，蔑视秦王。在这里，一位视义气胜过生命的侠士形象卓然树立了起来。

当然，《战国策》记述更多的还是那些以能言善说为其亮点的历史人物。其中《赵策》"触龙说赵太后"中的触龙、《齐策》"邹忌讽齐威王纳谏"中的邹忌，甚至还有《齐策》中那位不知名的齐人，其说话、讽谏的巧妙、艺术更是令人称绝的。

触龙所面临的说话格局是十分尴尬的，或者更应该说，正是在说话已经陷入僵局的情况下，触龙才主动出场的。尴尬、僵局的造成者就是那位无论怎么劝都不肯放小儿子到齐国去当人质的赵太后。而且，这位固执的太后已经把话说得很绝："有复言令长安君为质者，老妇必唾其面！"触龙当然不能让赵太后"唾其面"，所以对那已经严阵以待、"盛气而胥之"的老太太，他只字不提"为质"之事，说了一大篇老人之间嘘寒问暖的家常话。其效果是使"太后之色少解"，放松了对触龙的戒备和敌意。接下来触龙仍然不提"为质"之事，却要托自己的幼子于太后，希望让他"以补黑衣之数"，并由此引出妇人和丈夫（男子）究竟谁更爱子的话题，以及到底怎样才算爱子。这时太后已经有了笑模样，并很感兴趣地在跟触龙讨论问题了。再往下，触龙还是不提"为质"之事，而是大谈为什么说赵太后爱长安君其实不如爱嫁到燕国去的女儿那么深。因为对于后者，你明明也心疼难舍，却每祝"必勿使反"（返就意味着被弃或国亡），这是为她长远打算；对于前者，你却不让他"有功于国"，将来让他如何立足？话到此，已经用不着触龙再提"为质"，赵太后自己倒提出"恣君之所使之"，随你怎么安排长安君都行了。这就是聪明的触龙，他来了个迂回战术，并不面红耳赤，而是轻松话着家常，却成功地使赵太后改变了态度。

比较起来，不知名的齐人遇到了更难以进言的情势，孟尝君的父亲靖郭君打算"城薛"，也就是使自己的封地围起城墙，这就等于是闹"独立王国"，门客多有劝谏，靖郭君执意不听，并下了命令："无为客通！"他已打算闭门塞听了。在这种情况下，那位齐人却想出了让他听的办法：

齐人有请者曰："臣请三言而已矣，益一言，臣请烹。"靖郭君因见之。客趋而进曰："海大鱼。"因反走。君曰："客有于此。"客曰："鄙臣不敢以死为戏。"君曰："亡，更言之。"对曰："君不闻大鱼乎？网不能止，钩不能牵，荡而失水，则蝼蚁得意焉。今夫齐，亦君之水也，君长有齐阴，奚以薛为？无齐，虽隆薛之城至于天，犹之无益也。"君

曰："善。"乃辍城薛。

原来，齐人用的是"吊胃口"的办法，先是以仅说"三言"（三个字）不然就"请烹"耸人听闻，引起对方听言的兴趣，进而也就可以让对方心平气和地听你讲道理了。

邹忌不用像触龙这样处心积虑，小心翼翼，也不用像"齐人"那样"铤而走险"，他遇到了一件发生在他自己身上而颇耐寻味的事情。城北有位徐公明明比他英俊，可当他问到"我孰与城北徐公美"时，他的妻、妾还有客人竟异口同声，都说"徐公何能及君"。他睡在床上寻思的结论是：

吾妻之美我者，私我也；妾之美我者，畏我也；客之美我者，欲有求于我也。

正因为有"私""畏""有求"这些主观因素的作梗，才使他们不能或不敢说出实情，这个结论本不稀奇。邹忌的不同寻常之处就在于他马上由此联想到了朝廷宫中的情形，并有意把自己的故事讲给威王听。于是故事变成了喻体，现身说法取得了奇效。齐威王从此鼓励左右和臣民放弃"私我""畏我""有求于我"的顾虑，尽管进谏，齐国竟因此而大治。这不正是邹忌巧妙讽谏的功效吗？

这就是《战国策》异彩纷呈的人物画廊。读着这些人物的事迹，你尽管可以说他们还不丰满，还不复杂，还太过单一，但你却不得不说，他们是醒目的，特出的，是有着很强的亮点的。

3.“骋辩腾说”：百家争鸣与诸子散文的多重风格

诸子散文，是先秦时代诸子百家表述思想观点的特有形式，是偏于记言、对话和议论的散文著作。战国时代百家争鸣，带给学术界的是思想观点的空前活跃和理论思辨水平的提高，带给审美艺术殿堂的则是讲究说理表述艺术的美文的丰产。有道是“文如其人”，诸子们学理殊途，趣尚各异，个性鲜明，其文章也就人异其面，各显风采。

《论语》：含蓄蕴藉，警句格言

《论语》是语录体，主要纂辑了孔子日常与弟子交谈的言论，用《汉书·艺文志》的话来说，就是“孔子应答弟子，时人及弟子相与言而接闻于夫子之语也。当时弟子各有所记。夫子既卒，门人相与辑而论纂，故谓之‘论语’”。《论语·卫灵公》载“子张问行”，待孔子回答后，“子张书诸绅”，即把孔子的话记在了绅带上，就是“弟子各有所记”的证明；《论语·季氏》载陈亢问孔子之子伯鱼有没有从孔子那里得到些特别的教导，伯鱼把孔子“不学诗，无以言”的话告诉他，则是“相与接闻于夫子之语”的表现。所以，一部《论语》，大多为孔子说话、议论的实录，十分真切地呈现出孔子言谈话语的特有魅力和风格。

孔子曾经为“复礼”做过官，从过政，但那只是短暂的几年，而且以失败而告终。执着的他为自己选择的另外一条“为政”之路就是教育，正如他在回答有人所问“子奚不为政”时所说：“《书》云：‘孝乎为孝，友于兄弟，施于有政。’是亦为政，奚其为为政？”（《论语·为政》）所以，终其一生，孔子更是一位循循善诱、诲人不倦的长者和先生。这样，他说话的特点首先就在于十分注意因材施教，对症下药，总是有针对性地答疑或教诲。例如《论语·先进》所载他关于“闻斯行诸”的不同回答：

子路问：“闻斯行诸？”子曰：“有父兄在，如之何其闻斯行之？”冉有问：“闻斯行诸？”子曰：“闻斯行之。”公西华曰：“由也问闻斯行诸，子曰‘有父兄在’；求也问闻斯行诸，子曰‘闻斯行之’。赤也惑，敢问。”子曰：“求也退，故进之；由也兼人，故退之。”

对于同样一个是否听到就干起来的问题，孔子却做了两样回答，难怪公西华感到不明白。原来孔子这是在因人而异地调教弟子，冉有为人有些退缩，故孔子鼓励他大胆一些，少些顾虑，说干就干；子路的胆子有两个人那么大，凡事都要抢先，莽撞冒失，所以孔子有意要节制一下他。那么，这些切中对方要害的回答，对于当事人来说，都是意味深长的。

孔子教诲弟子多用启发式，从不把话说尽，留下许多让弟子自己思考和发挥的空间，用他自己的话来说就是“不愤不启，不悱不发。举一隅不以三隅反，则不复也”（《论语·述而》）。这样，《论语》语句多十

分简短，但又常常含蕴深婉，耐人寻味。比如《论语·颜渊》所载孔子回答关于“君子”的问题：

司马牛问君子。子曰：“君子不忧不惧。”曰：“不忧不惧，斯谓之君子已乎？”子曰：“内省不疚，夫何忧何惧？”

孔子仅用“君子不忧不惧”六个字来回答如何才算是“君子”这样一个不小的问题，在弟子追问后，也还是只加了“内省不疚”四个字，话语可谓省简之极，但这四个字却包含了做一个君子的一切准则，你只有事事都按当时的道德标准做了，才会内省不疚，问心无愧，一个人能做到问心无愧，还不配做一个君子吗？它如用“爱人”二字回答“仁”，用“知人”二字回答“知（智）”（《论语·颜渊》），用“父母惟其疾之忧”回答“孝”（《论语·为政》）等等，也都是言简意赅、发人深省的。

孔子言谈的含蓄蕴藉还表现在常常喜欢用比喻，论君子人格的坚毅，他会说“岁寒，然后知松柏之后凋也”（《论语·子罕》）；感叹岁月的不待，他会说“逝者如斯（河水）夫，不舍昼夜”（《论语·子罕》）；为弟子的不成器而发火，他恨恨地说“朽木不可雕也，粪土之墙不可杇（粉刷）也”（《论语·公冶长》）；为自己的久而不用而失意，他感叹“吾岂匏瓜也哉？焉能系而不食”（《论语·阳货》）……这些也都耐人琢磨，极有意味。

正因为孔子把丰富深邃的人生感受和哲理思想浓缩在简洁、有味的语句之中，这便使《论语》的语言有明显的警句格言化特点，除上引许多语句已经是人尽皆知的格言之外，其他还有大量耳熟能详的名言警句，例如：

温故而知新，可以为师矣。（《论语·为政》）

学而不思则罔，思而不学则殆。（《论语·为政》）

知者动，仁者静；知者乐，仁者寿。（《论语·雍也》）

三人行，必有我师焉。（《论语·述而》）

欲速，则不达；见小利，则大事不成。（《论语·子路》）

工欲善其事，必先利其器。（《论语·卫灵公》）

人无远虑，必有近忧。（《论语·卫灵公》）

小不忍，则乱大谋。（《论语·卫灵公》）

道不同，不相为谋。（《论语·阳货》）

这些脍炙人口的名言佳句，以其含量的丰厚和语言形式的简洁精巧，千百年来为人所传诵，所习称，已经获得了永恒的生命。

《孟子》：滔滔雄辩，辞以气盛

孟子一生，长期以他所坚信和抱持的“性善”和“仁政”学说四处游走于各列国君王之间，苦口婆心地诱导劝说；他所生活的时代又正是百家争鸣全面展开的战国中期，要宣传自己的主张，就不得不反对、批驳其他各家各派的理论，应付、招架来自各方面的诘难，正如他自己说的，“予岂好辩哉？予不得已也”（《孟子·滕文公下》）。所以，由他和弟子共同撰成的记录他言论的《孟子》，大多是他与人对话、论辩的文字，已不像《论语》那样简练含蓄，也不以严谨见长，但锋利流畅，富于激情，显示了滔滔雄辩、辞以气盛的文章风格。

孟子喜欢先声夺人，与人对话时无论回答问题还是提出自己的观点，总是理直气壮，信心十足，一开始便以气势占据主动。如《孟子·梁惠王上》：

孟子见梁惠王。王曰：“叟！不远千里而来，亦将有以利吾国乎？”孟子对曰：“王！何必曰利？亦有仁义而已矣。王曰何以利吾国，大夫曰何以利吾家，士庶人曰何以利吾身，上下交征利而国危矣。万乘之国，弑其君者，必千乘之家；千乘之国，弑其君者，必百乘之家。万取千焉，千取百焉，不为不多焉，苟为后义而先利，不夺不厌。未有仁而遗其亲者也，未有义而后其君者也。王亦曰仁义而已矣，何必曰利？”

梁惠王以“利国”问孟子，一个“利”字，让孟子反感。所以，孟子断然以只谈“仁义”的态度截住对方的言路，而且回答得斩钉截铁。下面接着便是言“利”之弊，言“仁义”之益，论得振振有辞，不容置疑。孟子文章这种充沛的气势，来自他内在的精神力度。正如他自己说的，“我善养吾浩然之气”（《孟子·公孙丑上》）。这种“浩然之气”是“配义与道”的，有坚定的志向、自我肯定的信念和由信念而生的无畏作支撑，故“至大至刚”，表现在言辞和文章中，才有毫不闪避的率直和必胜无疑的辞气，并由此生出摄人心魄的力量。

《孟子》辩论文的魅力，还在于其中所显示出的丰富、绝妙的论辩艺术。

比如孟子最擅长用的手段之一，用人们形象化的说法就是“善设机巧，引人入彀”，即通过巧妙的发问，使对方陷入矛盾，由此争取到论辩

的主动，甚至不辩已胜。《孟子·滕文公上》“有为神农之言者许行”中孟子的善问即令人称绝。农家代表许行主张“贤者与民并耕而食，饔飧而治”，这与儒家强调贤人君子的治民、教化作用是相左的，所以当由师从儒家转而学农的陈相津津乐道地把许行的主张复述给孟子时，孟子十分光火，回击势在必行；而要驳倒农家的主张，从社会分工的角度立说是最有效的途径。于是孟子开始了发问：

孟子曰：“许子必种粟而后食乎？”

曰：“然。”

“许子必织布然后衣乎？”

曰：“否，许子衣褐。”

“许子冠乎？”

曰：“冠。”

曰：“奚冠？”

曰：“冠素。”

曰：“自织之与？”

曰：“否。以粟易之。”

曰：“许子奚为不自织？”

曰：“害于耕。”

曰：“许子以釜甑爨，以铁耕乎？”

曰：“然。”

“自为之与？”

曰：“否。以粟易之。”

“以粟易械器者，不为厉陶冶；陶冶亦以械器易粟者，岂为厉农夫哉？且许子何不为陶冶，舍（啥）皆取诸其宫中而用之？何为纷纷然与百工交易？何许子之不惮烦！”

曰：“百工之事，固不可耕且为也。”

各行各业，本来就不是能一边耕地一边同时干的，陈相在孟子步步追问下说出的“百工之事，固不可耕且为也”，与他们所谓“贤者与民并耕而食”的主张岂不正相矛盾？而这恰恰是孟子所要的结果。当陈相已经替孟子说出他想说的话后，也就再无论争的余地，接下来便只有乖乖听孟子滔滔不绝渲染“有大人之事，有小人之事”的份了。

有问就有被问。孟子的善辩还表现在极能应付对方的追问和诘难，使辩说总能立于不败之地。比如《孟子·梁惠王下》中齐宣王就“武王伐纣”难孟子的一节：

齐宣王问曰：“汤放桀，武王伐纣，有诸？”孟子对曰：“于传有之。”曰：“臣弑其君，可乎？”曰：“贼仁者谓之贼，贼义者谓之残。残

贼之人，谓之‘一夫。’闻诛一夫纣矣，未闻弑君也。”

儒家主张君臣秩序，儒家又非常推崇夏禹商汤周文王的三代之治，齐宣王的问题，确乎从理论上故意给孟子出了个两难的命题，按照形式逻辑法则，二者必居其一，肯定君臣秩序，就必然否定均以革时王之命而立国的三代开国之君；肯定这三代之君的做法，就又等于否定了君臣秩序，鼓励“臣弑其君”。但这对于善辩的孟子来说仍不成问题，他及时来了个巧换概念，像纣这样不仁不义的君王只能称作“一夫”，这就不存在“臣弑其君”的问题了。

孟子的善辩、好辩，还在于面对对方刁钻式的发难，他会“以其人之道还治其人之身”，显得咄咄逼人，无往不胜。《孟子·告子下》有一段关于“礼与食色孰重”的辩论，就极见孟子善辩的秉性。其实一开始被问的是孟子的弟子屋庐子，问者是任地一个不知名姓的人士，姑且称作“任人”。任人的问题是“礼与食孰重”“礼与色孰重”，作为儒家门派中的一员，屋庐子自然回答的都是“礼重”。这时，任人开始故意出难题了：“以礼食，则饥而死，不以礼食，则得食，必以礼乎？亲迎，则不得妻，不亲迎，则得妻，必亲迎乎？”

这些问题确实让屋庐子难以回答。但当屋庐子把这件事告诉孟子后，孟子却说“於，答是也，何有”，在他看来这个问题太容易回答了。因为他马上抓住了任人比较方式的不规范之处：

不揣其本，而齐其末，方寸之木可使高于岑楼。金重于羽者，岂谓一钩金与一舆羽之谓哉？取食之重者与礼之轻者而比之，奚翅（岂止）食重？取色之重者与礼之轻者而比之，奚翅（岂止）色重？

任何比较，都应该是在同样的水平、起点上的，把饥而死、不得妻这样严重的情况与食礼、亲迎礼这些具体的礼节放在一起加以比较，当然难以比出孰轻孰重，甚至还会得出食重、色重的结论。其实孟子明白，任人这是故意诡辩，那就不客气了，我也给你来个不平等比较，只不过正好相反，我是要拿礼之重者与食、色之轻者作比较，看你又能怎么回答。于是，他要屋庐子回去问任人：

紾兄之臂而夺之食，则得食，不紾，则不得食，则将紾之乎？逾东家墙而搂其处子则得妻，不搂，则不得妻，则将搂之乎？

可以想象，在孟子这些同样刁钻的问题面前，任人也会被问得哑口无言的。由此，他或许就该明白自己逻辑上的毛病所在了。

孟子曾十分自信地对人说他善“知言”，“诐辞知其所蔽，淫辞知其所陷，邪辞知其所离，遁辞知其所穷”（《孟子·公孙丑上》），即不全面的言辞知道它的片面性之所在，过分的言辞知道它的失足之所在，不合正道的言辞知道它与正道的分歧之所在，躲躲闪闪的言辞知道它理屈之

所在。从孟子文章这些辩论文字来看，他还是没有太过自夸的。

《孟子》文章最鲜明地显示出了战国时代百家争鸣的气氛，文章本身也让我们最强烈地感受到了说理论辩所独具的语言魅力。

《庄子》：寓意玄远，恢怪不经

战国诸子比较而言，庄子文章中的理论命题是最抽象的，他不像其他诸子那样热衷于对社会政治中的诸多具体问题说来道去，而是沉浸在对绝对、永恒、无所不在又无名无状的“道”的体悟之中，哲思深奥而玄远；然而，庄子文章又是最形象化的，他“以天下为沉浊，不可与庄语”（《庄子·天下》），很少正面发表严正的议论，而是寓抽象的哲理于形象的描绘、故事的表现和杜撰出的人物对话之中，反而成为诸子散文中最具有文学性和审美意味的上品佳作。

庄子用寓言传达哲理，首先就表现在借他人之口阐述自己观点的奇特方式上，我们不妨称之为“寄寓之言”，这正是《庄子》一书所谓“寓言”的本义。需要指出的是，在追求身与物化、与道合一的庄子这里，天、地、人、物都是浑然一体的，那么所谓“借他人之口”的“他人”，除了人之外，也还包括了所有被人格化的动物、植物和山水。《秋水》中有一段阐述万物齐一的相对论观点，就是通过河与海的对话说出来的：

秋水时至，百川灌河，泾流之大，两涘渚崖之间，不辩（辨）牛马。于是焉河伯欣然自喜，以天下之美为尽在己，顺流而东行，至于北海，东面而视，不见水端。于是焉河伯始旋其面目，望洋向若而叹曰：“野语有之曰，‘闻道百，以为莫己若者’，我之谓也。且夫我尝闻少仲尼之闻而轻伯夷之义者，始吾弗信。今我睹子之难穷也，吾非至于子之门，则殆矣。吾长见笑于大方之家。”北海若曰：“……今尔出于崖涘，观于大海，乃知尔丑，尔将可与语大理矣。天下之水，莫大于海，万川归之，不知何时止，而不盈；……此其过江河之流，不可为量数。而吾未尝以此自多者，自以比形于天地，而受气于阴阳，吾在天地之间，犹小石小木之在大山也。”

尽管河水涨得“两涘渚崖之间不辩（辨）牛马”，但比起“不见水端”的大海，还是要自惭形秽得多；大海就算是大的了吗，海神若却说，他比形于天地之间，“犹小石小木之在大山也”。正可谓大之外还有大，小之外还有小，究竟谁算大、谁算小呢？海神若郑重其事地告诉河伯，只有明白了这一点，才可以“与语大理矣”。其实，这也正是庄子要告诉我们的。

《庄子》一书中还有大量生动的寓言，哲理就蕴含在所描绘的具体

形象之中，形象和意义构成了完整的比喻关系。比如庄子要表现返璞归真、摈弃人为的境界追求，便讲了一个“倏忽凿浑沌”的故事：

南海之帝为倏，北海之帝为忽，中央之帝为浑沌。倏与忽时相与遇于浑沌之地，浑沌待之甚善。倏与忽谋报浑沌之德，曰：“人皆有七窍，以视、听、食、息，此独无有，尝试凿之。”日凿一窍，七日而浑沌死。（《庄子·应帝王》）

倏神和忽神本来是要报答浑沌，让他能看能听，有知有识，结果却是害了浑沌，真可谓好心办坏事到了极点。当然，这其实是庄子所描绘的人类社会文明进化的一个缩影，倏、忽象征的是时间的车轮，浑沌是自然原始的状貌，随着时间的推移，人类越来越多地拿自然开刀，其结果只能是造成最大的悲剧。

诸如此类的寓言在《庄子》中举不胜举，像以“庖丁解牛”喻游刃养生之道（《庄子·养生主》），以“坎井之蛙”比见识短浅之人（《庄子·秋水》），以“佝偻承蜩”阐凝神悟道之理（《庄子·达生》），以“匠石运斤”抒知音难得之情（《庄子·徐无鬼》）等等，无不寓意深奥，形象鲜明，使人读来兴味盎然，又颇耐咀嚼。

这些寓言还让我们似乎置身在一个光怪陆离的非现实世界之中。的确，《庄子》在战国诸子散文中的别具一格之处就表现在想象十分丰富奇特，赋予万事万物以鲜活的生命，从而极富神奇怪异的色彩。这里蜩与学鸠能开口讥笑大鹏高飞（《庄子·逍遥游》），东海之鳖能尽情畅谈“大海之乐”（《庄子·秋水》）；其大能蔽千牛的栎树被匠石的一句“散木”所激恼，托梦骂匠石：“而几死之散人，又恶知散木！”（《庄子·达生》）车辙中向人求救的鲋鱼因庄周说要“激西江之水而迎子”，忿然变脸色：“曾不如早索我于枯鱼之肆！”（《庄子·外物》）

更有趣的是，在《庄子》中，不只是动物、植物、山水自然，就连影子、目、心、知、大力乃至道等等，也都是可以拟人化的。“罔两问景”，就是影子的影子问影子：“曩子行，今子止，曩子坐，今子起，何其无特操与？”（《庄子·齐物论》）“夔怜蚿，蚿怜蛇，蛇怜风，风怜目，目怜心”，因为夔一足，不免羡慕百足的蚿，蚿多足，又羡慕无足而穿行的蛇，蛇有体又羡慕无体而有力的风，风有力则羡慕不费力而远视的目，目有限又羡慕思接千里的心（《庄子·秋水》）。黄帝游昆仑，遗失了一颗玄珠，“使知（智）索之而不得，使离朱（目明）索之而不得，使喫诟（大力）索之而不得也，乃使象罔，象罔得之”（《庄子·天地》），这唯一能为黄帝找回玄珠的无所不能的“象罔”，不就是无形体无声色的“道”的化身？至于《逍遥游》中“肌肤若冰雪，绰约若处子”的藐姑射神人，“不食五谷，吸风饮露，乘云气，御飞龙，而游乎四海之外，其神凝，使物不疵疠而年谷熟”，若不是“道”，谁又能当此化育之功？

《庄子》的神奇怪异，还表现在无论什么事物到了这里，都会变得

不同凡响，惊警动人，令人瞠目。比如钓鱼，这本是再平常不过的事情了，《外物》篇中的任公子钓鱼，却惊天动地：

任公子为大钩巨缁，五十犗以为饵，蹲乎会稽，投竿东海，旦旦而钓，期年不得鱼。已而大鱼食之，牵巨钩錎（陷）没而下，骛扬而奋鬐，白波若山，海水震荡，声侔鬼神，惮赫千里。任公子得若鱼，离而腊之，自制河以东，苍梧以北，莫不厌若鱼者。

能用五十头牛的牛肉做钓饵，蹲在会稽山上，投竿东海之中，花上整整一年时间，来钓一条大鱼，巨浪滔天，声震千里，这该是何等壮观的景象！再比如战争，这对于当时的人们，也是极习见的事情，《则阳》中，却又让战争发生在蜗牛角上：

有国于蜗之左角者，曰触氏；有国于蜗之右角者，曰蛮氏。时相与争地而战，伏尸数万，逐北旬有五日而后反。

与任公子钓鱼的极度夸大正相反，这里则来了个极度的缩小，蜗牛角上竟分别有着两个国家，彼此也要“争地而战”，结果还会“伏尸数万”，这场景恐怕连最高明的微雕大师也难刻画。

《庄子》正是以它这醒人耳目的恢怪不经、奇特绝伦，在战国诸子散文中独树一帜、别开洞天的。

《荀子》：周到缜密，严谨规范

诸子散文到了战国后期的荀子这里，已经发展为成熟、正规的论说文。《荀子》中的文章几乎都是荀子亲笔所作，而不像《论语》《孟子》为弟子所记；内容完全是正面论述，而不像《庄子》那样满篇描写；特别是文章都有了集中、明确的标题，《天论》即是论述天人关系，《劝学》即是鼓励劝勉后天的学习和修养，《王制》即是阐述政治主张等等，标题就是文章的中心和主题。相对而言，这样的文章失去了不少文学的情趣和色彩，但作为正论，自有其科学论证问题所独具的思维力量和语言规范。

荀子虽为战国后期的儒家代表，但他自己却是以兼收并蓄、全面总结诸子百家之学为己任，处处表现出学者式的全面、缜密和扎实。与这种思维和学理的特点相适应，其论说文章也呈现为严谨、周到、细密的文风格调。

就文意而言，荀子文章长于对论题周密全面地展开论证，注意运用分析、综合等论证说理的种种方法，尤其是善于从问题的各个层面、角度和正反方加以解剖和说明。《劝学》在开篇便提出“学不可以已”的中心论点后，即围绕该论点展开了全面论述。首先论“学”之必要，对此，又分别从学可以改变本性、学可以移风易俗、学可以提高智能三个方面加以说明；其次论“学”之法则，对此，又分别从近善而捷、立身为要、持恒必成几个方面加以阐述；最后论“学”之目标，又从“至于礼而止”的方向论到“入乎耳、箸乎心、布乎四体、形于动作”的程度，再论到最终达到“贵其全”的境界。全文关于“学”的论题，可谓面面俱到，思理绵密。《解蔽》集中讨论战国诸家之“蔽”，即认识上的片面性，以及如何解决“蔽”的问题，也作了周密构思。开篇指出“凡人之患蔽于一曲，而暗于大理”后，即开始了层层论述。首先论“蔽”之所以产生的原因，所谓“诸侯异政，百家异说”；其次摆出各有所“蔽”，具体分为人君之蔽、人臣之蔽、诸家之蔽，每一种“蔽”又分别从“蔽塞之祸”与“不蔽之福”一反一正两面立论；最后重点正论“中悬衡”以“解蔽”的种种原则、道理和方法。这些文章无不长篇大论，翔实周到，首尾一贯，系统严整，显示了战国理性精神高扬中思理学理的丰富深厚，令人叹服。

与荀子文章这种论题的集中明晰、文思的周到细密相一致，这些文章结构谨严，语句整齐，多用排偶句法，从而在形式上也给人以严谨规

范之感。《劝学》篇其实是处处用比、满篇形象的，但这些比喻已完全被安置在整齐划一的形式框架之中，结果给人印象更深的是它的整饬、对仗和排比：

故不登高山，不知天之高也；不临深谿，不知地之厚也；不闻先王之遗言，不知学问之大也。

强自取柱，柔自取束。邪秽在身，怨之所构。施薪若一，火就燥也；平地若一，水就湿也。

积土成山，风雨兴焉；积水成渊，蛟龙生焉；积善成德，而神明自得，圣心备焉。故不积跬步，无以至千里；不积小流，无以成江海。骐骥一跃，不能十步；驽马十驾，功在不舍。锲而舍之，朽木不折；锲而不舍，金石可镂。

《天论》中没有这么多比喻的排列，语句依然朗朗上口：

天行有常，不为尧存，不为桀亡。应之以治则吉，应之以乱则凶。强本而节用，则天不能贫；养备而动时，则天不能病；修道而不贰，则天不能祸。

这些文章，应该又是另一种美，一种语句修饰之美，读来也是可以让人赏心悦目的。

《韩非子》：犀利峻峭，入木三分

韩非作为法家的代表人物，其学说本有明法务实的思理特点；他“为人口吃”（《史记·老子韩非列传》），不长于说，却长于思，长于写，《韩非子》中的文章就都是他进入自己所设置的话语世界，在十分冷静的独思中经过反复斟酌、条分缕析后写出来的。这样，他的文章就明显具有冷峻、犀利甚至刻薄的独特风格，总是层层剖剥、面面分析，鞭辟入里，直指要害。他的文章很少有着意修饰的文采，却自有其令人震撼的逻辑力量。

说到思维、说理的全面周到，严谨细密，韩非比荀子更有过之，凡事总是全方位地观察、捕捉问题的各个侧面、各种表现，考虑到事情的各种可能性；文字表述上也有意把这种深入的思考和分析十分明晰地表示出来。论人臣成奸，有八术（《韩非子·八奸》）；论人主之失，有十过（《韩非子·十过》）；谈亡国之征，竟一口气列出四十六个“可亡也”（《韩非子·亡征》）。《说难》论谏说人主之术，先论“说之难在知所说之心”，列出三种心理，四种结果；再论可能导致说者身危的各种情况，一连列出七个“如此者身危”；三论可能导致对方误解的方面，即“则以为”如何如何，足有八处；四论须揣摩对方的各种心理，有十一项之多，等等，作者的这种思虑之功，简直令人叹为观止。

《韩非子》说理必持之有故，而且为了加强论证的可靠程度，论据必出于历史事实和现实故事，绝不出现玄想和虚夸，《十过》论人主的十种过失，即每一种都有一则历史事实加以佐证，如论因小忠而害大忠，便举了春秋时代晋楚鄢陵之战中子反因竖谷阳进酒而被杀；论因小利而害大利，则举了虞公贪小利假道于晋而亡国。内外《储说》作为备说的纲要和论据库，更是每一说都准备了正反方面的系列材料，也几乎都是历史事实和故事。这使他的文章虽不具有《庄子》想象的奇特动人之美，却极富于说服力量。

《韩非子》文章的更大特点还在于它们极善于对问题进行逻辑分析，层层推理，步步深入，常常使论证严密得滴水不漏。韩非不可能与人当面论辩，却有着与人辩难的强烈欲望，便在文章中设置了不少对话、辩难的甲方乙方，或曰正方反方，有持论、驳论，甚至还有对驳论的驳论，《难》《难势》《问辩》即是，其擅长逻辑思辨的特点在这些文字中表现得尤为突出。如《难一》中向儒家赞誉尧舜提出质疑的一节

就很典型。在该节中，韩非首先摆出问难的靶子，即仲尼赞美舜耕于历山、渔于河滨、陶于东夷以“救败”，“躬藉处苦而民从之”，是“圣人之德化”，然后以一句“或问儒者”，开始了假设中的层层辩驳：

　　或问儒者曰：“方此之时，尧安在？”其人曰：“尧为天子。”然则仲尼之圣尧奈何？圣人明察在上位，将使天下无奸也。令耕渔不争，陶器不窳，舜又何德而化？舜之救败也，则是尧有失也。贤舜，则去尧之明察；圣尧，则去舜之德化。不可两得也。楚人有鬻楯与矛者，誉之曰：“吾之坚，物莫能陷也。”又誉其矛曰：“吾矛之利，于物无不陷也。”或曰：“以子之矛，陷子之楯，何如？”其人弗能应也。夫不可陷之楯，与无不陷之矛，不可同世而立。今尧舜之不可两誉，矛楯之说也。

这里首先指出了儒者既赞美尧的明察在上，又赞美舜的德化在下，就像鬻楯与矛者既夸楯的坚不可摧，又夸矛的攻无不克，乃是自相矛盾，不能圆说。这是第一层。进一步，韩非又指出即使只赞誉舜这一方也有问题：

　　且舜救败，期年已一过，三年已三过。舜寿有尽，天下过无已者；以有尽逐无已，所止者寡矣。赏罚，使天下必行之。……令朝至暮变……奚待期年？

就效率而言，舜这种办法未免也太不可行了，单靠一个舜，又能解决多少问题？相反，实行赏罚，朝令而夕改，哪里用得着一年？这是第二层。再进一步，韩非还指出，其实事必躬亲这种事，即使尧舜也是很难做到的，而凭着权势用法令来纠偏制邪，却是平常人都容易做到的，何必“释易”而“道难”：

　　且夫以身为苦而后化民者，尧舜之所难也。处势而矫下者，庸主之所易也。将治天下，释庸主之所易，道尧舜之所难，未可与为政也。

就这样，针对关于舜的这么一条材料，韩非给剥了三层，而且这三层还是层层深入、步步紧逼、不依不饶的。

　　《孤愤》论法术之士的孤愤，更是鞭辟入里，你看它论法术之士为什么所遇之难，法术之士所遇之难为什么就会带来亡国之危，足足依次递进为十四论：

　　一论法术之士要“明察烛私”，“劲直矫奸”，也就是要依法揭露惩治那些营私损国的奸邪之臣，这就势必与那些专宠擅权的“重人”不可两立，因为“重人”恰恰就是倚仗君宠、以权谋私者。

　　二论“重人”或“当涂之人”因擅事要，掌握实权，便极易得到外内“四助”。

三论“重人”不会推举法术之士居位做官，而人主又不能越过那内外“四助”之人而认清贤愚忠奸。于是人主越来越受到障蔽，“重人”越发成为重人。

四论“重人”既然得到人主信爱，便愈加得朋党之众，其结果便将“一国为之讼”。

五论法术之士本来就没有“重人”那些便利条件，其追求，其职责，反而又要去矫正人主的阿辟之心，总免不了要忤逆人主之意，吃力而不讨好。

……

十四论重臣欺主，本是罪该万死的，但既然已经造成了智士贤士不从、愚巧之人云集的局面，人主已拿他们毫无办法，如此局面而不亡国者，岂可得乎？

这就是韩非的文章。它们是一个口不能畅快言说的人用文章痛快淋漓发表言论的产物。读着这些文字，你会被一种透彻冷静的分析所折服，被其间滴水不漏的逻辑所吸引，被那种辩难、立说的欲望所打动。不读它时，你还以为它枯燥生硬，一旦真的读进去，你会有一种震惊的感觉的。

从上述这五部战国时代最著名的诸子散文著作不难看出，它们的确都已形成了不同的个性风采，《论语》像位深智的师长，《孟子》酷似滔滔不绝的辩家，《庄子》是飘逸洒脱的隐士，《荀子》是严谨扎实的学者，《韩非子》则像断案的老吏和法官。正是从这个意义上，这些本来是议论问题阐述哲理的理论文章，却进入了审美的领域，同样给人以脍炙人口的阅读享受。

4.新声曼舞：雅声渐寂与俗乐的流行

春秋末年，一心想挽回周礼的孔子曾“去鲁之卫”，周游列国，一去就是十几年，这是史载凿凿的；而孔子之所以最终下决心离开鲁国，导火索却是“齐人归女乐”的事件。据《史记·孔子世家》记载，鲁定公十三年，孔子任大司寇，齐人惧“孔子为政必霸”，使鲁对齐构成威胁，“于是选齐国中女子好者（美女）八十人”，皆能歌善舞，衣着华丽，同时又选一百二十匹骏马，皆饰以锦绣彩缎，运往鲁国，“陈女乐文马于鲁城南高门外”。当时鲁国的执政者季桓子往观再三，为其所惑，又引鲁君“往观终日，怠于政事”。这使孔子对在鲁国推行礼乐之制感到绝望，于是弃官去鲁。对此，《论语·微子》亦曰：“齐人归女乐，季桓子受之，三日不朝。孔子行。”这件事带有某种政治斗争的味道，但却反映出了一个不容置疑的事实，这就是齐人所献“女乐”与礼乐之乐的直接冲突、女乐摄人的魅力和孔子的失落。这是一个序幕，一个预言，整个战国时代的音乐歌舞，就是以这种与周代礼乐相异的俗乐的流行为其特征的。

雅乐的失落与新乐的魅力

“雅乐”即西周制礼作乐以来一直在宫廷各种典礼场合使用的歌乐舞蹈，曾经作为维系宗法等级社会的特殊精神纽带，在人类文化史上有过空前的辉煌。但是随着春秋战国之际周礼的松弛和崩坏，与周礼互为表里的雅乐也渐露疲态，一旦失去了被特别赋予的作为某种身份、等级标志的光环，人们不再因能否享用它们而有什么特别的炫耀，它自身形式的过于平和板滞，内容的偏于伦理说教，以及重复固定的上演模式等等，便显出了弱点所在。这时，与人们获得解放了的各种生命欲望的追求相一致，原本散在民间的率性言情的“俗乐”，便也大大方方地流行开来，甚至公然登上了大雅之堂。这种“俗乐”对于听惯了庄重典雅的礼乐之乐的大人君子们而言，当然会感到耳目一新，故又被称为“新乐”。

在这种新乐面前，雅乐更陷入了尴尬的境地。据《礼记·乐记》记载，战国初年，魏文侯就直言不讳地对孔子弟子子夏说出了他对于这两种乐的真实体验：

魏文侯问于子夏曰：“吾端冕而听古乐，则唯恐卧；听郑卫之音，则不知倦。敢问：古乐之如彼何也？新乐之如此何也？”

一边是需要强打精神，勉强去听，还唯恐打起瞌睡；一边却是通宵达旦，仍让你兴致勃勃，不知疲倦，这古乐和新乐哪个更有魅力，还用多论吗？作为孔门弟子，子夏当然要极力维护古乐的尊严，遂称古乐为“德音”，“德音谓之乐”，称新乐为“溺音”，“淫于色而害于德”。其实不止子夏，不止儒家，战国许多学派从理论上都反对这种“溺音”，但是审美作为一种本质上诉诸感觉的自由活动，往往是不受理论支配的，正是在一片斥责声中，以郑卫之音为代称的新乐、俗乐反而蓬蓬勃勃地发展起来了。

到了战国中期孟子的时代，当齐宣王公开宣称他所喜欢的音乐不是先王之乐而是世俗之乐时，孟子也只好听其自然了：

庄暴见孟子，曰：“暴见于王，王语暴以好乐，暴未有以对也。”……他日，（孟子）见于王曰：“王尝语庄子以好乐，有诸？”王变乎色，曰：“寡人非能好先王之乐也，直好世俗之乐耳。”曰：“王之好乐甚，则齐其庶几乎！今之乐犹古之乐也。”……（《孟子·梁惠王下》）

见孟子提到自己“好乐”，齐宣王生怕对方误以为自己所好的是他们儒家津津乐道的先王之乐，竟赶忙做出声明。让人怕到这种程度，这对先王之乐来说，无疑是个莫大的讽刺。事到如今，孟子已经无可奈何，他也就不再费劲地去劝齐宣王恢复先王之乐，而只是模棱两可地称“今之乐犹古之乐”，下面便把话题转到与民同乐的问题上去了。

这种对“雅乐”“古乐”或者“先王之乐”形成如此大的冲击的新乐、俗乐，究竟是一种怎样的“乐”呢？对此，正面的记载材料不多，我们反而是要通过时人的批评来作一些侧面的了解。子夏在回答魏文公“溺音何从出”的问题时，就不但指出了“溺音”多出自何处，还批评了它们的“问题”所在，即：“郑音好滥（杂乱）淫志，宋音燕女（耽于女色）溺志，卫音趋数（促速）烦志，齐音傲辟乔（骄纵）志。”也就是说，它们或通过繁密急促的声音，或用摇荡情性的女色，都对人的心志产生“不良”影响，使人沉迷、动荡、放纵。此外，《吕氏春秋·本生篇》更指责新乐“靡曼皓齿，郑卫之音，务以自乐，命之曰伐性之斧”，也涉及新乐多用美女、淫声、使人耽乐的特点。

透过这些批评、指责，可以想象新乐就声音而言，不同于雅乐的平和、中庸，而是自然、激荡，多给人以强烈的听觉刺激；就内容而言，多为真情真性的流露和表现，没有任何伦理说教的意味；就表演而言，多讲究女子的容貌娇好，服饰华丽，追求观赏的愉悦效果。在礼崩乐坏、激情迸发的战国时代，这种以追求性情释放和感官享乐为其特征的新乐的流行，也就是极其自然的了。

吹竽击筑与讴歌曼舞

随着礼乐的解体，新乐的流行，乐舞艺术终于摆脱对礼的附庸，获得了充分发展的机会，其结果就是器乐、声乐、舞蹈的相对独立、普遍发达和演唱技艺的长足进步。

《战国策·齐策》中，苏秦为赵合纵说齐宣王，首先夸言齐国的繁华强盛，其中就特别提到了齐都临淄百姓们的娱乐活动：

临淄甚富而实，其民无不吹竽、鼓瑟、击筑、弹琴、斗鸡、走犬、六博、蹹踘者。

八项中音乐占了四项，而且全为纯粹的器乐演奏。其中，吹竽、击筑还是始见于战国记载的新兴之乐。

说到吹竽，“滥竽充数”的成语是尽人皆知的，而这个故事恰恰就发生在齐国，发生在齐宣王的宫廷之上：

齐宣王使人吹竽，必三百人。南郭处士请为王吹竽，宣王说（悦）之，廪食以数百人。宣王死，湣王立，好一一听之，处士逃。（《韩非子·内储说上》）

故事本是要讽刺那些没有真本事却掺和在人群中混饭吃的人，一旦一一考察就露了马脚。这里引用这个故事却是由此可见齐国人吹竽的音乐活动。齐宣王喜欢听齐奏，乐队仅吹竽者就要三百人；齐湣王喜欢听独奏，而且是“一一听之”。吹竽作为器乐演奏的一项，在这里显然已经是独立进行的，吹奏形式也已多种多样。

筑是一种形似古筝、有十三根弦、以竹尺击弦发声的弦乐器，击筑即是一种弹拨乐的演奏活动。可以与歌相和，荆轲刺秦王前“易水送别”一节“高渐离击筑，荆轲和而歌”即是（《战国策·燕策》）；也可单独弹奏，据《史记·刺客列传》记载，荆轲事败后，高渐离易姓变名，潜在民间，见宋氏堂上有人击筑，“不觉伎（技）痒”（应劭《风俗通义》引《太史公书》语），禁不住上前指指点点，暴露了身份。可见击筑不但可单独用来艺术欣赏，而且相当普及，并有许多技法讲究了。

与器乐演奏的艺术化发展相同步，徒歌、独唱、合唱等声乐艺术也成为极富抒情性、欣赏性的审美活动。歌曲不但已形成许多著名的曲目，且有了艺术水平的雅俗之分，宋玉《对楚王问》中提到“曲高和寡”的情形是人所共知的：

客有歌于郢中者，其始曰《下里》《巴人》，国中属而和者数千人；其为《阳阿》《薤露》，国中属而和者数百人；其为《阳春》《白雪》，国中属而和者不过数十人；引商刻羽，杂以流徵，国中属而和者不过数人而已。是其曲弥高，其和弥寡。

这里所谓高下、雅俗之分，已经不含有礼乐道德的成分，而纯粹是从演唱技法、艺术韵味和审美风格的角度立说了。同样，歌唱水平也分出了优劣，在千人和、百人唱中，脱颖而出了一些以善歌著名的“星”级歌手。比如孟子就提到两位在民间影响极大的歌手，一个叫王豹，居淇水边，在他歌声的感染下，黄河西边一带的人都善讴起来；一个叫绵驹，居高唐，由于他的善唱，齐国西部的人也都对唱歌着了迷（《孟子·告子下》）。更有甚者，有位叫韩娥的女子来到齐国，路经雍门卖唱求食，待她走后，其唱歌的声音竟“余音绕梁欐，三日不绝”（《列子·汤问》）。还有一位秦青，已经以唱歌授徒，当起了音乐“教授”，弟子薛谭“未穷青之技，自谓尽之，遂辞归”，秦青并未加以阻止，只是在送弟子时击节高歌，“声振林木，响遏行云”，这时弟子才明白唱歌原来还有如此境界，不觉惭愧，遂“终身不敢言归”（《列子·汤问》）。这些颇带有传奇性的描写，道出的却是一个基本事实，这就是歌声的魅力已经被人们所重视。

至于专攻舞蹈的艺术家，这时也已出现，《拾遗记·燕昭王》中两位善舞的女子旋娟与提嫫就相当绝妙，她们“玉质凝肤，体轻气馥，绰约而窈窕”，在“崇霞之台”为燕昭王表演舞蹈，“一名“萦尘”，言其体轻与尘相乱；次曰“集羽”，言其婉转若羽毛之从风；末曰“旋懐”，言其支体缠曼若入怀袖也”，“徘徊翔转”，并能在“以屑喷地厚四五寸”的场地“舞其上”而“弥日无迹”（子书百家本《拾遗记》卷三），可见其“轻功”舞技的非凡。当然，这已是后代用夸饰且带有仙话色彩的笔法追述描写出来的，但如果没有战国舞蹈艺术的专业化、艺术化，就不会有关于燕昭王时舞女的传闻和夸饰。从出土的战国文物中，可见许多飞长袖、扭细腰、曳长裙的舞者形象。河南洛阳金村出土有一串金链舞女玉佩（彩图6），其中一对玉雕舞女，细腰丰臀，长裙广袖；山西古墓出土的另一玉雕舞女，身后更多了两条飞扬的飘带[1]。它们更形象地表现出了此时舞蹈对于轻盈、飘逸、柔丽的审美追求。

这样，在列国的宫廷中，便出现了歌、乐、舞全新的同台献艺。它们已经完全不是典雅的礼乐歌舞，而是新歌曼舞，美目流盼，竽瑟狂会，乐声大作：

肴羞未通，女乐罗些。陈钟按鼓，造新歌些。《涉江》《采菱》，

发《扬荷》些。美人既醉，朱颜酡些。娭光眇视，目曾波些。被文服纤，丽而不（丕）奇些。长发曼鬋，艳陆离些。二八齐容，起郑舞些。衽若交竿，抚案下些。竽瑟狂会，搷鸣鼓些。宫廷震惊，发《激楚》些。吴歈蔡讴，秦大吕些。……（《楚辞·招魂》）

这里先是在钟鼓的伴奏下，女歌手们用美妙的歌喉唱起一首首新创制的歌曲；接着是身着艳丽舞衣的妙龄美女，扭动着柔细的腰肢，摆动着美丽的长发，跳起妖媚的舞蹈；最后又是吹竽拨瑟，鼓声振作，奏起摇荡人心的《激楚》之乐。在宫廷的大雅之堂上面，蔡讴、郑舞各显其妙，这是俗乐已经取代雅乐的最好证明。

[1] 参见《中华文明史》第2卷，第540页，河北教育出版社，1989年版。

曾侯乙墓的音乐殿堂

曾国只是战国时一个极小的侯国，曾侯乙更是名不见经传，但是当1978年他的墓葬被二千四百多年后的考古学者发掘出来，他才令人瞩目起来。当然，真正令人瞩目的并不是他，而是随他而埋入地下的那座极其盛大的音乐殿堂。正是这座地下音乐殿堂，把我们带进了战国时代王侯宫廷中举行的音乐盛会，使我们活生生地感受到了当时鼓乐齐鸣、舞姿婆娑的乐舞场景。从此，把握战国时代音乐歌舞的水平，在文字记载的材料之外，我们还有了迄今保存最完整、最系统的文物证明[1]。

曾侯乙墓发掘于湖北随县，据同墓出土的镈钟上的铭文，墓主曾侯乙入葬年代在公元前433年或略晚，属于战国早期。墓葬共分中、东、西、北四室，均有大量随葬，几乎把曾侯乙生前的生活原原本本搬到了地下。北室主要放兵器和车马器；东室放墓主人的葬具和陪棺八具，并放置带环扁鼓一件、瑟五件、五弦琴十弦琴各一件、笙二件，大致反映了寝宫以弦管为主的小型乐队的规模，即后、夫人“事其君子”所用的房中乐的乐队；真正大型的钟鼓乐队在中室，有编钟、编磬、建鼓、篪、笙、排箫、瑟、枹鼓等乐器，钟架旁边还有六个木槌和二根木棒；西室有陪棺13个，死者均为青年女性，或许正是乐队的演奏者或表演歌舞的女乐。

其中，摆放完好的中室确是值得大书特书的，因为这是今见最完整的古代乐队乐器文物，系统全面地显示了春秋战国时期侯国乐队恢弘的建制和规模。

举世瞩目的曾侯乙墓编钟（彩图7）就设在这里靠近西壁和南部的位置。发掘时仍十分完好地立在墓室中。中下两层的钟簴（立柱），用青铜铸成佩剑武士擎着横梁的造型，凝重中又平添出动态和活力。更值得一提的是这套编钟的音域十分宽广。据介绍，这套编钟自大字一组A到小字四组的C，能跨5个八度，可发128个音，具备旋宫转调的十二个半音，旋宫能力达6宫以上，敲击每个钟的正鼓部和侧鼓部，分别可发出形成大三度和小三度的两个音。下层甬钟基本音列为七声音阶，而且音质良好，发音相当准确，今天仍可适当演奏比较复杂的多声部或包括一般转调的乐曲。还有，编钟和钟架上还铭刻有二千八百多个文字，绝大部分记录的是标音和乐律等内容，又是一份难得的音乐史资料。总之，这套编钟无论就其规模、质地、造型、编钟数量、保存的完好程

度，还有音乐资料价值，都可以说是迄今所见乐器遗物中最好的，称它为稀世珍宝，是绝对不为过的。

与编钟相对，在中室紧靠北壁的位置，还有一套编磬，也是立架悬挂，只不过规模要小一些，分为两层，共计悬磬32枚。石磬为石灰石或大理石经精心磨制而成，上面也刻有乐律铭文。钟架与编钟钟架，又有不同，造型奇特，富于变化。

在这大型编钟、编磬之间，还陈列着用来合奏的其他乐器，计有鼓3件、排箫2件、笙3件、篪2件、瑟7件。整个乐队所需演奏的乐人估计要用22人。

从这个乐队的整体设置，不难想象当年侯国贵族鼓乐笙瑟、升歌旋舞的生活一景。说起来，作为战国早期的侯王墓葬，这个乐队仍还保持了周代礼乐的基本建制，编钟编磬的陈列所形成的就正是诸侯之乐的轩悬式规模。但是它具体形制的奢华、庞大，显然带有僭越享乐的性质；女乐的使用，更是战国乐舞之风的一种表现。这个音乐殿堂，正让我们看到了春秋战国之际音乐歌舞审美风格发生转化的一个缩影。

[1] 参见《湖北省随县曾侯乙墓发掘简报》，《文物》1979年第7期。

5.镂金错彩：塑雕书画的美术化

一如春秋战国之际音乐歌舞艺术中俗乐对雅乐的冲击，在雕塑、绘饰、书法等工艺和美术领域，这时也明显呈现出脱离礼制规范、自由舒展变化的趋势。就题材而言，承继着西周以来从神秘走向现实的方向，这些作品更由写实发展到追求生活情趣化；就风貌而言，它们则一改西周的朴实平易，无不精雕细刻、镂金错彩、奢侈豪华，显示出进一步摆脱实用束缚、进一步美术化、进一步追求观赏享受的审美倾向。当然，具体到某一地域、某一种类甚至某一件作品，它们或极度写实，或怪异变形，或规矩，或洒脱，风格很难统一；而这种打破一统，各显神通，恰恰就是战国的“性格”。

工艺造型

1923年秋，考古学者在河南新郑南门发现了一个属于春秋晚期的郑国铜器群，其中有一个盛酒或盛水用的莲鹤方壶[1]（014）其装饰造型是在商周彝器中从未出现过的，又名“立鹤方壶”（《中国大百科全书·美术》。

莲鹤方壶恰恰出现在春秋晚期是很有意思的，它似乎正是要以它的灵动、它的展翅欲飞、它对新鲜事物的渴望，与商周礼器静态、肃穆的格调划出界限，宣布一个激情澎湃的新时代的到来。

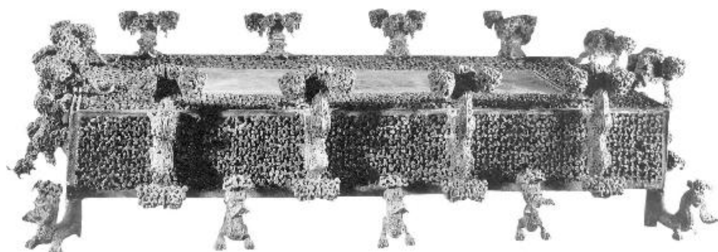


014 莲鹤方壶（出自河南新郑郑国铜器群）

这个壶的周身布满浅浮雕与线雕的龙凤纹饰，与商周之器倒也没有太大区别；但其颈部、腹部和体侧两耳又攀援着形态各异的小龙，它们都作迅速向上爬行的样子，从而使造型顿生动态，更把欣赏者的视线引

到了壶的顶部，也是这个方壶真正具有划时代意义的壶盖部分。在那里，有双层莲花瓣向外绽开，中间亭亭玉立一只仙鹤，细长的嘴微微张着，双翼展开，好像就要腾空飞起。

同样在“呼唤”新时代的还有透雕云纹铜禁（015）。这个铜禁1979年出土于河南淅川下寺楚墓，据考察认为属令尹子庚或令尹子冯墓的随葬器物，年代也属于春秋晚期。这个铜禁便成了迄今所见最早的失蜡法铸件[2]。紧随其后，上述战国前期曾侯乙墓的大量随葬品中有一尊盘（尊置盘中），口沿上更都堆满了微细多层勾连的镂空铜饰，四耳、四足纠合盘绕着繁密雕饰的蟠龙，整个器物玲珑剔透，精工穷技，也是失蜡法所浇铸出的罕见的珍品。



015 透雕云纹铜禁（洒南淅川下寺楚墓）

作为盛放酒器的案形器，器身呈长方形，造型本没有什么特别之处，但铜禁全身都由内、中、外三层铜梗组成极其繁密的镂空花纹，禁侧攀附有十二个吐舌的怪兽，底座又有十个“昂首阔步”的怪兽承托器身，边沿及侧面则有蟠螭相互缠绕，它们也都繁饰密雕，显得十分华贵，与商周礼器迥然有别。这种效果是只有新兴的失蜡法才能浇铸出来。

的确，春秋战国之际礼崩乐坏，其直接结果不仅是雅乐的“失落”，还有固有青铜礼器的“冷落”。那些具有神秘意味和王室尊严的厚重的大鼎，随着传统典礼的形同虚设，甚至省减废置，已经结束了作为特定时代审美文化重要载体的使命。解除了礼制的限定和束缚，人们便开始在各种日用、摆设器物的装饰美观上下功夫，其结果便是造型世界的“百花齐放”。

首先，对形制、风貌多样化的需要，刺激了青铜铸造技术的多样发展，除失蜡法之外，还出现了层叠铸造、金属型铸造等多种铸造方法，锻打、钎焊、镂刻、镶嵌、鎏金银以及淬火回火技术，也都得到了较大突破，既能镶嵌上各种饰品，又能鎏金错银，这就把整个青铜工艺打扮得五光十色，光艳夺目。其次，随着这些铸造技术的多样灵活，工艺造型有了更加自由的发挥余地，形态各异，甚至可以表现某种生活情趣的造型也就大量出现在审美艺术的天地里。一旦到了这种境界，它们便不但摆脱了礼制，甚至也摆脱了日用，而更多是作为把玩观赏的工艺品了。

其中，十五连盏铜灯（彩图8）是最具有代表性的。这盏铜灯出土于河北平山的中山国王陵[3]，年代已至战国晚期。与其说这是一盏铜灯，毋宁说这更是一个奇妙的自然画境。整个灯盏人、猴、鸟构成一个活生生的世界，极富生活情趣。



016 银首铜俑灯（河北平山中山王墓出土）

灯盏的基本造型为一俑举持三灯盏，而其神奇之处就在于这种举持，完全是“把两黄蛇”般的神勇。只见他右手平伸高举一灯杆，上面夔龙逐猴，直达顶灯；左手握一打卷的龙尾，龙挺身昂首，头顶另一灯盏；与这条龙相接，又有一条夔龙盘伏在底灯的灯盘之中。人俑造型已相当精工考究，银制面首，嵌黑宝石做眼珠，身穿宽沿阔袖深衣，上面还填满彩漆云纹；人物两目有神，面露微笑，一副十分诡秘自得的神态。

与十五连盏灯同出一陵的另一盏银首铜俑灯（016），则又别有洞天。这里更以想象之功，突出了人物的神奇。这种人龙擎灯的构思已经造化神工，而如果到了夜间把灯点燃，灯光摇曳中，铜人、银首、宝石双目交相辉映，可以想象还会现出更为奇特的效果。

至于中山王陵出土的另外几件铜器，如金银镶嵌龙凤型方案、银镶嵌双翼神兽、虎噬鹿器座等，其造型和色彩也都十分神奇醒目。尤其是龙凤方案，底座为一璧状圆环，由四只昂首屈身的梅花鹿驮起；环上立着四条伸首露齿的蛟龙，龙尾卷曲盘绕，尾尖又回勾住龙首；另有四凤，伸翅举首，伫立在蜿蜒缠绕的龙身之间。这些龙和凤显然已不具有神秘意味，只给人以极尽弯曲萦绕之工的瑰丽感受；而真正堪称特色

的，是这些奇物身上的云雷、龙鳞、凤羽、鹿斑全部镶金嵌银，叠错斑斓，从而点缀出一个战国时代所独具的十分华丽炫目的青铜世界。

说到结合动物造型的日用器物，另外还有江苏武进淹城出土的双兽三轮盘[4]、云南江川李家山古墓群二十四号墓出土的牛虎铜案[5]、山东曲阜鲁国故城战国早期墓出土的银猿形带钩[6]等，也颇值得一提。它们不似上述中山王陵的双翼神兽、龙凤方案那般奇诡绚丽，却造型奇巧、生动，与十五连盏灯的生活情趣化，有些共通之处。双兽三轮盘（彩图9）的工艺之巧本在盘底所装的皆可转动的三个轮子，能够推来推去，享用当十分取巧方便。牛虎铜案（彩图10）更加有趣。用作带钩的那只有着鎏金装饰的银猿形带钩（彩图11），样子也十分诙谐滑稽。不难看出，战国时代的能工巧匠们在结合实用的基础上，又都在尽情发挥想象，巧妙构思，从而赋予对象以超出实用的富于情趣的观赏效果。

对铜器铸造超实用的审美追求，促进了雕塑艺术的萌生和发展。这时，青铜世界开始见到一些雕刻比较细腻、写实的人物形象，这些形象虽然还仍附着在实用器物上，还没有成为专门的人物雕塑艺术，但已达到较为成熟的程度。河南三门峡上村岭所出跽坐人漆绘铜灯，本是一个日用的灯座，其构思为一人跽坐，擎着一盏灯盘，与银首铜俑灯相类；但这一跽坐人铜灯完全是以人物造型为主，且人物面型真实，比例合度，装束有很具体的细节表现。只见他头梳偏髻，戴簪束冠，腰间束带，其上有带钩衔接，宽大的袍服还饰着彩绘。他虽然静静地跽坐在那里，但双手捧着灯架的样子，分明表现出恭谨小心的神情[7]。此外，曾侯乙墓编钟（彩图7）中下两层每层三个钟簴，都塑成青铜武士擎着钟架的形象，称作“钟簴铜人”。铜人造型也相当写实，身穿右衽交领圆襟短衣，曳地长裙，腰间束带，身佩长剑，神态十分端庄，粗壮的双臂上举，托起钟架，颇有大力士之风。

更有甚者，这时还第一次出现了连同房屋在一起的完全写实的模型式铜铸造型，这就是浙江绍兴狮子山出土的伎乐铜屋[8]（017）。据推测，伎乐铜屋的活动，反映的可能是越国的祭祀风俗。就这样，当时这一十分特别的歌乐演奏场面和瞬间，被铜铸造型“摄”了下来，千百年后的人们，也都可以一睹为快了。



017 伎乐铜屋（浙江绍兴狮子山出土）

铜屋通高17厘米，宽13厘米，进深11.5厘米，平面呈长方形，三开间，四角攒尖顶，顶心立一柱，柱顶有大鸟，被研究者确定为图腾柱，那么这一建筑或许就是专供祭祀之用的了。铜屋正面敞开，无门无墙，像是供演出用的戏台，屋内有裸身男女伎乐六人，分前后两排。前排三人，左侧的一位面向右立于鼓架旁，右手执槌，左手前伸张指正在打着节拍；中、右两人束发于顶，面向前，双手交置于小腹，像是两位女歌手。后排三人，左面的一位亦面向右，正在吹笙；中、右两人也面向前，膝上各置四弦琴，正在抚弄弹拨。

[1] 参见《中国大百科全书·考古学》第588页“新郑彝器”条，中国大百科全书出版社，1986年版。

[2] 参见《淅川下寺春秋楚墓》，文物出版社，1991年版。

[3] 参见《中国大百科全书·考古学》第366—367页“平山中山王墓”条，中国大百科全书出版社，1986年版。

[4] 参见《简明中国文物辞典》第125页，福建人民出版社，1991年版。

[5] 《云南江川李家山古墓群发掘报告》，《考古学报》1975年第2期。

[6] 参见《曲阜鲁国故城》第159页，齐鲁书社，1982年版。

[7] 参见《中华文明史》第2卷，第583页，河北教育出版社，1989年版。

[8] 参见《绍兴306号战国墓发掘报告》，《文物》1984年第1期。

图写生活

伎乐铜屋是用铸造的形式，凝固住了歌乐生活的瞬间；而在战国铜器的纹饰中，也同样显示出这种摹写生活的审美趣尚，曾经占尽风头的夔龙凤鸟和饕餮怪兽，这时已为大量新兴的镶嵌图描或细雕线刻的生活场景所取代。不同于雕塑造型的“局部特写”，铜器纹饰图案的特点在于可以充分发挥线刻艺术自由图写描摹的优势，从而全方位多层面多视角地展示人物的各种活动。从这个意义上说，它们已经是介于雕饰和绘画之间的艺术形式，装饰效果之外，也显示了绘画艺术的水平和追求。

四川成都百花潭出土的宴乐射猎攻战纹铜壶（彩图12）无疑是这一艺术形式最典型的代表[1]。铜壶通高40厘米，侈口斜肩鼓腹，周身饰满嵌错红铜的图案花纹和内容丰富的生活剪影。图像（018）共有七组，被三条变形云纹饰带分隔成四层。一个铜壶的器身，几乎摹写下当时人各阶层、各种生活的全景，不能不说是用图画再现生活的一个极致。

作为一种时尚，类似的铜器纹饰在战国文物中多有发现，与百花潭铜壶纹饰如出一辙的就还有故宫博物院所藏的“狩猎宴乐纹壶”和陕西凤翔县高王寺的“宴射纹铜壶”；它如出土于河南汲县山彪镇的“水陆攻战纹鉴”、出土于河南辉县琉璃阁战国魏墓的“狩猎纹壶”、出土于淮阴高庄墓的“宴饮纹盘”、出土于洛阳金村的“金银错刺虎纹铜镜”、上海博物馆所藏的“刻纹燕乐画像椭杯”等等，也无不以详尽细微的写实画面和极其众多的人物形象，反映了当时人宴乐、歌舞、射猎、攻战、车马出行、犒赏、送别等各种生活场面和图景。

从绘画艺术角度来看，作为附着在铜器上面的装饰图案，又是在不大的空间大含量地展示各种生活内容，这些图画还多为剪影式色条或线条式勾勒，未及细腻立体地刻画人物和环境的具体样态；构图也因尚未掌握透视画法而显得古拙平板，但它们的画面充实，景象变幻多姿，观赏起来自是别具一格。



018　宴乐射猎攻战纹铜壶画面摹本

铜壶纹饰：第一层在颈部，左半边为习射，二人在屋内射箭，前一人正满弓待发，屋外还有一队人持着弓箭鱼贯而来；右半边为一幅生动优美的采桑图，一群男女在桑林中有的采桑，有的跳舞，极富“桑间濮上”歌舞传情的生活情调。第二层在壶肩，左半边，一座两层台榭式建筑，楼上有人正在举杯宴饮，楼下设有编钟、编磬和建鼓，并有多人正在那里奏乐和歌舞；右半边，场面更加开阔，一部分人在野外弋射飞鸟，另一部分人则在房屋、帷帐内外射箭和侍候。第三层在壶腹，展开了另一种激烈壮观的水陆作战的情景。左半为陆战，士卒们持矛握盾，沿云梯仰面进攻，格斗厮杀，有的被守军砍下头颅翻滚下来，后继者仍拼命攀爬；右半为水战，两艘双层战船，迎头相击，武士们在船上交战，下层各有数人在奋力划桨。第四层在壶的底部，为装饰性较强的狩猎图。

战国时代，还值得注意的是木雕图案和漆画。由于质地的缘故，战国之前的木雕漆器多已不见，而战国之后，这种文物开始多见起来，木雕图案和涂于木器上面的漆画，便也成为考察战国绘画艺术的重要部分。出土于湖北江陵望山一号墓的木雕彩绘漆座屏[2]（彩图13），由扁平的屏座和矩形屏面两部分组成，通高15厘米，长51.8厘米，显为陈设工艺品。同样给人以充实、绚丽的画面之感。

曾侯乙墓出土的鸳鸯漆盒（彩图14），本身就是一件造型别致工巧的艺术精品；而在腹部左右两侧，更有两幅表现具体生活场景的漆画。左边的画面为《撞钟击磬图》，二钟二磬悬挂在怪兽衔接而成的造型别致的钟架上，奏乐者鸟首人身，也神奇怪异；右边的画面为《击鼓舞蹈图》，一鸟首怪人正在敲击一个虎座建鼓，另一高冠佩剑者则长袖而舞。这情形，分明描绘出巫者驱鬼祈福、歌乐鼓舞的风土民情。

更值得一提的是那些涂于漆奁上的彩画，它们与当时铜器纹饰的趣尚相类似，彩画占满漆奁的周身，也以远景式多层面多人物表现现实生活场景为特征。比如湖北荆门包山二号墓出土的彩绘车马人物漆奁（彩

图15），其中有出行图，高大的盖车上坐一宦者，一御者控制着马缰，车后有二随骑，另外还有躬身而送的小吏和持戟的卫士；还有迎宾图，车马到达主国近郊，一人在前躬身相迎，后面又有五人恭候在那里。其间杂以树木、飞鸟与云气，使整个画面更加富于生活气息。同墓出土的还有一件“彩绘歌舞人物漆奁”，描绘更加细腻，甚至连人物的表情、姿态、服饰的样式、色彩及花纹都清晰可见。其间画有十一个女子和两座厅堂，一厅堂对坐着两位贵妇人，另一厅堂杂坐着三位贵妇人，厅外，有两个跳舞的女子，细腰长裙，长袖而舞，另有三位拖着长裙的女子微微低首左右摆胯，中间又有一位年长的舞师，卷袖执鞭，双眉紧皱，像是正在严厉地指挥训练。此外，长沙颜家岭出土的“狩猎纹漆奁”，画面分上下两带，上带画一猎人手持长戟刺向一头奔来的野牛，野牛身后又有一猎人张弓而射；下带则画一老人牵一猕猴漫步而行，身后两只鹤在地上觅食。两带构图不但形象写实，且疏密有致，松紧相间，确是别有情趣[3]。

当然，无论铜器纹饰还是漆画，都毕竟要受到器物大小和刻画方式的限制，这时真正可以尽情发挥绘画艺术性能的还要属壁画和帛画。壁画因不易保存，至今尚未见到春秋战国之际壁画的遗迹，但据文献记载，春秋末期，孔子观周明堂，曾见到四门墉上绘着尧、舜、桀、纣形象和“周公相成王、抱之负斧扆（背靠屏风）、南面以朝诸侯”之图（《孔子家语·观周》）；战国后期，屈原放逐，彷徨山泽，曾见到楚国先王宗庙及公卿祠堂“图画天地山川神灵，琦玮谲诡，及古圣贤怪物行事”，并面壁“呵而问之”，以成《天问》（王逸《楚辞章句·天问序》），可知当时确实已有内容较为丰富的山川人物壁画图案，其特点同样是多人物全景式的。

此时在白色丝帛绢缯上作画的帛画或缯画今已有所发现，它们就是1949年湖南长沙陈家大山战国楚墓出土的龙凤人物帛画（彩图16）和1973年长沙子弹库战国楚墓出土的人物御龙帛画[4]（彩图17）。这两件帛画因被精心深埋于地下而幸运地得以保存，也因都是作为葬仪中引导死者灵魂的旌幡，而决定了画面内容的特殊性。这两幅画尚有明显而浓厚的宗教意味，但也反映出当时绘画艺术的水平。两画都是运用线描，略施彩色，技法运用已相当熟练；其中对人物形象的刻画，也已十分细腻、逼真；构图中还注意对空间感和运动感的表现，《人物御龙帛画》中人物颏下系结的冠带、头上华盖的流苏均向后吹起，就很好地显示出在空中飞行的方向和速度。

[1] 参见《成都百花潭中学十号墓发掘记》，《文物》1976年第3期。

[2] 参见《湖北江陵三座楚墓出土大批重要文物》，《文物》1966年第5期。

[3] 参见李浴《中国美术史纲》第133—134页，辽宁美术出版社，1984年版。

[4] 参见郭沫若《关于晚周帛画的考察》及《题长沙楚墓帛画》，《郭沫若全集·考古编》第10卷，第281—308页，科学出版社，1992年版。

“书之竹帛，镂之金石”

商代文字以甲骨文为代表，周人文字以铜器铭文为代表，所谓甲骨文、铜器铭文都是以文字所附着的材料来命名的。但是到了春秋战国之际，已经很难用一种材料作为代表，用《墨子·非命下》中的一句话来说，就是“书之竹帛，镂之金石，琢之盘盂”，竹简、帛书、铭文、石刻、墨迹，用来书写文字的材料已多种多样，书写作品“各显神通”，书法艺术也充分体现出春秋战国之际特有的多姿风采。

此时承续着西周传统，铜器铭文仍在流行，只是随着礼器意义的淡化，更由于大量记事为竹简帛书所承担，这时铜器铭文的字数已明显减少，不再有西周时代洋洋数百言的辉煌；但作为纪念性标识性文字，这时的铭文反而多刻铸于器外显著部位，并错金嵌银，开始注意其“观美”的效果。

春秋中后期的栾书缶（彩图18）可谓首开其先河的代表作[1]。栾书又称栾武子或栾伯，春秋时晋国大夫，执政凡14年。这种以铭文取代图案纹饰的处理，兼有装饰的味道了。“光天化日”之下，字体的美观与否尽入人们眼底，当然成了作器者、书写者刻意追求的对象。

自此之后，随着错金工艺的进一步发展，错金以观美的铭文几成风尚，今见几件著名的带字铜制文物，如吴王夫差矛、越王勾践剑、杜虎符、鄂君启节、曾侯乙墓编钟等，其文字就都是嵌以金色的。吴王夫差矛（彩图19）出土于湖北江陵马山[2]，全长29.5厘米，矛身一面有错金铭文“吴王夫差，自乍（作）用鈼”8个字。越王勾践剑出土于湖北江陵望山[3]，全长55.6厘米，剑身一面有错金铭文“越王鸠浅（勾践），自乍用剑”8字。杜虎符（彩图20）出土于陕西西安郊区山门口[4]，为秦惠王称君时在杜地使用的虎符。鄂君启节（彩图21）出土于安徽寿县丘家花园[5]，为楚怀王六年发给鄂君启的水、陆运输凭证，铜制，作剖开的竹节形，分舟节（水路用）和车节（陆路用）两种。

这些错金铭文出自吴、越、秦、楚等不同的列国，因而在字体和书写风格上有诸多差异，比如出自秦国的“杜虎符”铭文已近似小篆，象形程度明显降低，笔划趋简，字形正方平直；出自楚国的“鄂君启节”铭文则圆润华丽，修长秀劲，象形的色彩也还比较浓重。然而同是作为铭刻在重要物件上错金的文字，它们的共同特点是都刻意追求外观形式的完美，笔划刻镌得匀停得当，一丝不苟，都是字体一般大小、上下一般粗

细的玉箸之体，布局也十分规整有序。就其规矩而言，似与西周后期“毛公鼎”之类“文质彬彬”的铭文并无二致，但其错金的效果，对字形外观之美有意的追求，使文字本身艺术化、装饰化，却是由书写文字到书法艺术发展过程中重要的一环。

刻石文字今见最为著名的是出自秦人之手的石鼓文（019），它们因被刻在鼓形碣石上而得名。其制作年代曾众说纷纭，现已公认为不出春秋战国时代，比较一致的意见认为属战国初年[6]。石鼓文的字体近于《说文》所载的籀文，又称大篆，笔画、结体较周金文已大大简化，象形减少，书写方向也基本规范，字形圆中带方，看上去圆劲凝练，庄重典雅，法度谨严又不显刻板，明显有从金文向小篆过渡的痕迹。





019 石鼓文拓片

石鼓共十件，唐代出土，今藏北京故宫博物院，皆圆顶平底，每件石鼓上刻四言诗一首，内容为歌咏秦君的猎祭活动。

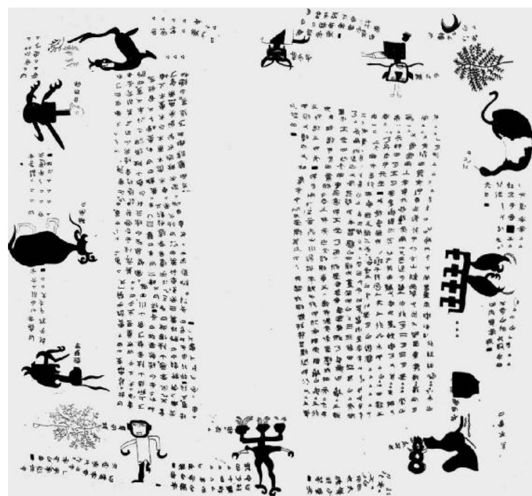
用毛笔书写在玉片或石片上的墨迹作品，以《侯马盟书》（020）为代表。盟书乃诸侯或卿大夫之间盟誓缔约仪式中誓辞或诅辞的文字记录，《侯马盟书》出土于山西侯马盟誓遗址，据文辞可知是战国初年晋大夫赵鞅为团结宗族战胜对手而多次组织盟誓的产物[7]。盟书所用玉、

石策大多为圭、璋或璜状的长条或长方形，分朱书、墨书两种，盟誓用朱，诅辞用墨。盟书所用书体为大篆，用毛笔书写，笔画一般起笔较粗，收笔很细，中肥末锐，笔锋显露，看上去给人以十分随意自然的感觉，较之金石刻文的精工凝练，是另外一种粗率的风格。

当然，此时更典型的书写作品还应该是简帛。在纸张发明之前，古代日常实用的书写材料，主要就是缯帛和简牍。帛是白色丝织品，书写在上面的文字就称帛书。《国语·越语》有“越王以册书帛”之语，知春秋时帛书已经出现，但由于质的易朽的缘故，今见年代最早的帛书出自战国，而且只有一件，这就是1942年被人从湖南长沙子弹库楚墓盗掘出的楚帛书（021），现藏美国纽约大都会博物馆[8]。这件帛书有墨书文字计九百余字，字体为楚国古文，分正书、倒书两大段，一段记天象灾异，一段提到传说中的帝王并涉及四时和昼夜形成的神话。文字四周还彩绘有十二个奇形怪状的神像，分别代表十二个月，四角则分别以赤、青、黑、白四色绘植物枝叶。显然这是一种带有数术性质的特殊作品。比较而言，简牍文字当更为普遍。简是一二公分宽的竹片或木片，牍是较宽的木板。《尚书·多士》中周公称“惟殷先人，有册有典”，所谓典、册，即成编的竹木简，可见殷商时就已经有了简书的形式。西周和春秋“郁郁”尚文，辑有洋洋《尚书》，孔子读《易》“韦编三绝”，更应有大量书之简册的文献典籍，只可惜简牍也如丝帛一样不易长久保存，今人已绝难一睹其真颜。今见最早的简册也出自战国，但数量要远远超过帛书，简书遂成为考察战国书法的重要一支。



020　侯马盟书（山西侯马秦村出土）

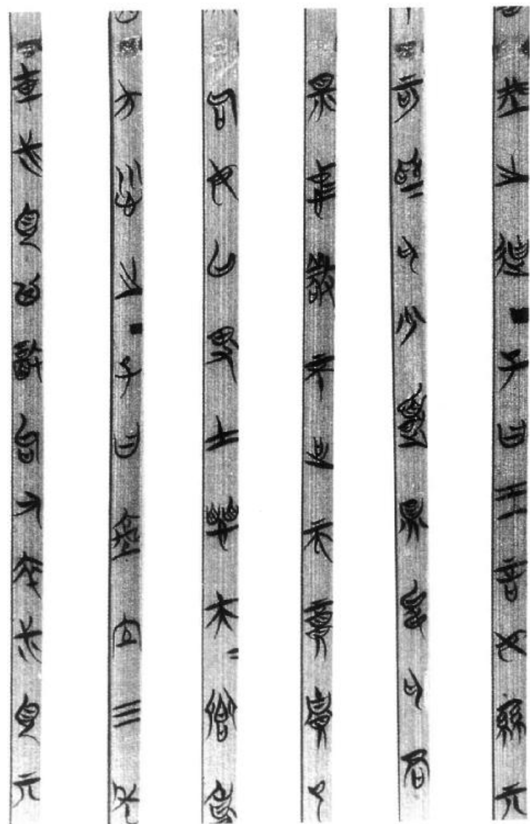


021 楚帛书摹本（湖南长沙子弹库楚墓出土）

1975年出土于湖北云梦睡虎地秦墓的《睡虎地秦简》，多达1　155支，字数近四万，内容包括《编年记》《秦律》《为吏之道》等十种，年代已至战国末期[9]。这本是研究秦国政治、历史的重要文献，就书法

而言，其重要价值就在于十分清晰地显示出隶书形成的轨迹。据记载，秦始皇为了“书同文字”，命李斯等创造了正体小篆，同时又推广了程邈所创制的便于应急的俗体隶书。小篆的前身我们在上述铭刻文字中已多有发现，而这批秦简则明显已有隶书化的趋向。其中许多字虽然还保留了篆书的结构，但写法上已大大简化，有些偏旁部首与此后的隶书已完全相同。从字体上看，它们的转折多破圆为方，有便捷之感；字形方扁工稳，又尚带朴拙之气，总体上也能显出用笔的弹性和轻松。

1993年出土于湖北荆门郭店一号楚墓的《郭店楚简》（022），是考古学界又一次意义十分重大的发现。该墓虽数经盗扰，仍幸存有八百余枚竹简，其中有字简据整理后的数字统计，共存730枚，其年代为战国中期左右，较《睡虎地秦简》要早百余年[10]。这批竹简包含多种古籍，其中两种为道家学派著作，其余多为儒家学派著作，对学术界重新认识儒家在楚国的影响、儒道两家的关系等问题，都有难得的价值。当然，这还是战国时代楚国简册书法的一批重要作品，它们不同于一般的公文和文书，都是由专人精心抄写，所用文字为典型的楚系，字体圆转流畅，笔势潇洒纵逸，运笔十分自如，颇为挺秀大气，充分显示出以柔毫书写所特具的笔道圆活、骨肉匀停的优势，堪称当时的书法精品。



022《郭店楚简》（湖北荆门郭店楚墓出土）

很显然，春秋战国之际的书法，我们既无法用哪一种书写材料作为代表，也难以用哪一种书体或书风加以概括，专家们已经感到这是汉字形体发展史上空前混乱、不能划一的一个阶段。要说共性、特点，这种不能划一，正是战国的风尚。

[1] 参见《简明中国文物辞典》第127页，福建人民出版社，1991年版。

[2] 参见《稀世文物“吴王夫差矛”出土》，《人民日报》1983年1月7日。

[3] 参见《简明中国文物辞典》第135页，福建人民出版社，1991年版。

[4] 参见《简明中国文物辞典》，第151页。

[5] 参见《简明中国文物辞典》，第151—152页。

[6] 参见裘锡圭《关于石鼓文的时代问题》，《传统文化与现代化》1995年第1期。

[7] 参见《“侯马盟书”的发现、发掘与整理情况》，《文物》1975年第5期。

[8] 参见李学勤《长沙楚帛书》，《失落的文明》第244—245页，上海文艺出版社，1997年版。

[9] 参见《睡虎地秦墓竹简》，文物出版社，1978年版。

[10] 参见《郭店楚墓竹简》，文物出版社，1998年版。

6.御凤乘龙：奇幻奔放的楚辞艺术

战国时代审美文化异彩纷呈，在诗歌领域也出现了奇迹，这就是楚辞的崛起。这是在诗坛沉寂了三百余年之后，在战国后期的南方楚地，又涌现出的一批极富于地方色彩的诗歌作品，它们“书楚语，作楚声，记楚地，名楚物”（宋黄伯思《新校楚辞序》），“楚辞”即因此而得名；它们在风格上与《诗经》判然有别，其不同不只表现在诗句的参差错落、“兮”字的大量出现、楚地方言名物的大量使用，更表现在升天入地、跨越古今般无羁的想象和神话巫术般奇异绚丽的色彩，以及个体诗人所凸显的精神张力。它们是中国审美文化园地中的奇葩，而这枝奇葩的绽放，正也是战国时代文化开放、个性展开的一个硕果。

荆楚异俗、屈原遭际与楚辞的诞生

列国争雄的战国时代，不同地域的文化“各显神通”，其中又尤以南疆楚地特色为最。楚辞就是这种特色文化被诗人淋漓发挥的产物。

地处中国江汉流域的楚人，就其渊源而言，本也属于北方华夏集团，后来由于历史的原因，迁徙到南方定居下来，与当地苗蛮进行了融合。周成王时“举文武勤劳之后嗣，而封熊绎于楚蛮”（《史记·楚世家》），楚由此成为周的列国。但作为异姓之国，又封在蛮地，周人一直以蛮夷看待楚人，楚也便以蛮夷自居，所谓“我蛮夷也，不与中国之号谥”（楚王熊渠语，见《史记·楚世家》）。春秋时代，齐桓公联合北方列国抵御楚的进犯，是以“尊王攘夷”相号召；晋文公联合齐、秦大败楚国的城濮之战，理由也是“汉阳诸姬，楚实尽之”（《左传·僖公二十八年》），带有周楚抗衡的味道。

与北方中原对峙的格局，使楚人较少受到周王的控制和周礼的束缚，政治文化上有着较大独立发展的空间；长期与南方土著融合，自动向“蛮夷”习俗认同，更使楚文化形成了不同于北方文化的地域特点。《左传》记有一则钟仪“乐操土风不忘旧”的故事：

晋侯观于军府，见钟仪。问之曰：“南冠而絷者，谁也？”有司对曰：“郑人所献楚囚也。”使税（脱）之。召而吊之。再拜稽首。问其族。对曰：“伶人也。”……使与之琴，操南音。……文子曰：“楚囚，君子也。……乐操土风，不忘旧也。”（《成公九年》）

从“南冠”“南音”可知，楚地的服饰、音乐等等都与北方有了分野。“南音”如何已难确知，但与此有密切关系的楚地民歌，却可知明显不同于周人民歌。如公元前6世纪中叶，与《诗经》同时而稍晚出现的根据越人口语译成楚歌的《越人歌》：

今夕何夕兮，搴舟中流？今日何日兮，得与王子同舟？蒙羞被好兮，不訾诟耻；心几烦而不绝兮，知得王子。山有木兮木有枝，心悦君兮君不知。（《说苑·善说篇》）

这首歌语句的参差不齐，“兮”字的大量使用，就与《诗经》整齐的四言及多用实字有所不同。

当然，楚文化与中原文化的差异，或者说楚文化不同于中原文化的地域特色，更明显的表现还在于当中原早已形成史官文化之时，荆楚之地自上而下仍较多保留了巫觋文化的风俗习惯，《汉书·地理志》就称，“楚有江汉川泽山林之饶，江南地广……信巫鬼，重淫祀”。这种氛围使楚地仍广泛流传着极其丰富的神话传说，上演着活生生人神交往的歌舞剧目，吟唱着祈神驱鬼、乘龙御凤的巫觋之歌，这都为楚辞的孕育和诞生铺垫下一片丰厚的土壤。

这时，战国后期的特定气候，造就出一位前来催生楚辞的诗人，他就是屈原（023）。



023　屈原行吟图（明·陈洪绶绘，见《楚辞述注》卷首）

屈原原本是并不打算做诗人的，他本是“楚之同姓”，又“博闻强志，明于治乱，娴于辞令”（《史记·屈原贾生列传》），当然很想在政治上有一番作为。起初，他也确实甚得楚怀王信任，委以左徒之职，“入则与王图议国事，以出号令；出则接遇宾客，应对诸侯”（同上），也就跃跃欲试，替怀王拟定起新的宪令，准备在楚国革除时弊，强国图存。恰恰是这一点，成了他一生坎坷的引线，成了他变成诗人的契机，也就等于是成了楚辞诞生的“催化剂”。因为正是这草拟宪令，触动了旧贵族的神经，引得他们谗言四起，致使怀王疏远了屈原，把他贬官汉北；正是因为失意，屈原才开始用他所熟悉的本土歌体写起诗来，这种在楚歌形式基础上所创制的蕴含着新的时代内容的诗，就是楚辞。

当然，更多的楚辞作品，更代表楚辞奇异风貌的楚辞作品，还是在

屈原流放到盛行巫风的江南之后诞生的；而屈原的被流放，除了他与旧贵族固有的政治上的针锋相对，还来自他联齐抗秦的外交立场，以及因此立场而与怀王之后新当权者们（楚顷襄王及其弟令尹子兰）的严重冲突。当初就是这些新当权者们为了讨好秦国，力劝怀王入秦，才导致怀王客死秦国，屈原则因痛悼怀王、力主抗秦而遭忌恨，而被放逐江南（楚南郢沅湘一带）。“信而见疑，忠而被谤”，一心为国，却横遭放逐，能无怨乎？然而举步山野，满目荒凉，他一腔委屈，又能向谁倾诉？有道是“诗穷而后工”，这种历尽辛酸的人生经历，这股强烈的倾吐欲望，已经使诗成功了一半。从高位跌落到民间，跌落到沅湘江滨，他又恰遇这片仍回荡着巫歌神语之声的艺术土壤。于是，屈原为自己的倾吐找到了十分便利而特别的表达形式。他拟作巫音《招魂》，以表达对怀王客死秦国的悲伤；加工祀神乐歌《九歌》，以隐喻失意惆怅的情怀；连缀“传古”的踏歌呵成《天问》，以宣泄难以排遣的愤懑；更自铸伟辞，成千古绝唱《离骚》；撰短歌《哀郢》《涉江》《怀沙》等等（后人合九篇以成《九章》），独白心迹和感受。虽然这些表白、抒发、宣泄、倾吐终未能使屈原得以解脱，亦未能使他停止走向汨罗、投身江鱼腹中的脚步，但这些用生命铸成的诗篇，却从此不胫而走，使屈原的精神和灵魂获得了永生。李白说得最好：“屈平词赋悬日月，楚王台榭空山丘。”(《江上吟》)

《离骚》：诗人灵魂的压抑与飞升

读屈原，不能不读《离骚》，因为《离骚》是屈原用生命写成的凝聚着自己毕生心血和人生总结的结晶之作，人们正主要是从《离骚》中了解屈原的，人们也是用《离骚》作为屈原所创制的楚辞体的代表的。

然而《离骚》却是一首地道的“神曲”。你看主人公是神的后裔，自天而降，又有着不同寻常的命名：

帝高阳之苗裔兮，
朕皇考曰伯庸。
摄提贞于孟陬兮，
惟庚寅吾以降。
皇览揆余初度兮，
肇锡余以嘉名：
名余曰正则兮，
字余曰灵均。

主人公的装束也非人间所有：“扈江离与辟芷兮，纫秋兰以为佩。”“制芰荷以为衣兮，集芙蓉以为裳。”这与《九歌》中“荷衣兮蕙带”的少司命、“被薜荔兮带女萝”的山鬼，何其相似乃尔。

更有甚者，主人公还上能“驷玉虬以乘鹭”，登县（悬）圃，扣天阍；下能“聊浮游以逍遥”，求宓妃，聘简狄；神巫灵氛会听命为他占卜，大神巫咸会应召在夜间降临；只见得“百神翳其备降兮，九疑缤其并迎”。

只是通观全篇你却会感到，这位颇能升天入地、跨越古今的神人原来并不轻松，他所自述的都是降临人间后痛苦的遭遇、上下求索寻觅的种种挫折，还有一次次是去是留的卜算占问，一次次飞升、遨游最终又总不免跌回现实的失落。你看他“乘骐骥以驰骋兮，来吾导夫先路”，一开始多么豪情万丈，要导引灵修“抚壮弃秽”，成就大事，然而却在党人偷乐的险隘环境中屡遭打击；灵修本与他有“成言”在先，又“信谗而齌怒”，“悔遁而有他”；被弃置而退身之后，他持身贞固，好修依然，因为“亦余心之所善兮，虽九死其犹未悔”；他“鸷鸟不群”，不容于世俗，曾受到女嬃充满关爱的劝说：“众不可户说兮，孰云察余（咱们）之中

情？世并举而好朋兮，夫何茕独而不予听？”于是他“济沅湘以南征兮，就重华而陈辞”，以求得到先圣的仲裁，结果是获得了自我肯定，精神为之一振，意志为之更坚，遂乘龙御凤，飞升天宇，流观四荒，要寻求志同道合的知音，继续未竟的事业，谁知到头来却又帝阍不开，众美难求，“世混浊而疾贤兮，好蔽美而称恶”；一次次碰壁、一次次失望之后，他彷徨无依，只得令灵氛占卜，让巫咸降神，偏偏一个说该走：“何所独无芳草兮，尔何怀乎故宇？”一个又说该等待时机，“勉升降之上下兮，求榘矱之所同”。主意最终还得自己来拿，他又一次审视周围的环境，结果是更大的绝望：“时缤纷其变易兮，又何可以淹留！兰芷变而不芳兮，荃蕙化而为茅。何昔日之芳草兮，今直为此萧艾也？”原本美好的东西，在这里也都变成了污浊，哪里还有自己的容身之地。他只能再一次“驾八龙之婉婉”，“远逝以自疏”。然而，正当他在天际“奏《九歌》而舞《韶》兮，聊假日以媮乐”时，却忽然俯瞰到了故乡，心情又一次陡转：“陟升皇之赫戏兮，忽临睨夫旧乡。仆夫悲余马怀兮，蜷局顾而不行。”深挚的恋乡情结，使他最终也没有走成。

这不分明又是屈原的遭际和表白吗？

的确，在神人的外衣和行事中，挟裹着的是地地道道屈原的灵魂，或者说，这位神人，正是屈原精神和灵魂的化身。神人与灵修离合、闻女媭之劝、向大舜陈辞、两番飞升、三次求女、左右占卜、终而“不行”，表现的是得意、失意、独立、决心、追求、失望、孤独、彷徨、绝望、眷恋，恰恰是屈原跌宕起伏、抑郁矛盾的心路历程的形象展示和独立不倚高洁人格的凸显。因此，完全可以说，《离骚》就是一首诗人灵魂在压抑中飞升的浩歌。

现实的压抑越重，精神的张力越强，在《离骚》中，我们是听到了这个灵魂的哭泣，“忳郁邑余侘傺兮，吾独穷困乎此时也”，“揽茹蕙以掩涕兮，沾余襟之浪浪”；但我们更看到了这个灵魂飞升时被极尽渲染了的肆意、纵恣、痛快淋漓的气象：

驷玉虬以乘鹥兮，
溘埃风余上征。
朝发轫于苍梧兮，
夕余至乎县圃。
欲少留此灵琐兮，
日忽忽其将暮。
吾令羲和弭节兮，
望崦嵫而勿迫。
路漫漫其修远兮，
吾将上下而求索。
饮余马于咸池兮，
总余辔乎扶桑。
折若木以拂日兮，
聊逍遥以相羊。

前望舒使先驱兮，
后飞廉使奔属。
鸾皇为余先戒兮，
雷师告余以未具。
吾令凤鸟飞腾兮，
继之以日夜。
飘风屯其相离兮，
帅云霓而来御。
纷总总其离合兮，
斑陆离其上下。
……
朝发轫于天津兮，
夕余至乎西极。
凤皇翼其承旂兮，
高翱翔之翼翼。
忽吾行此流沙兮，
遵赤水而容与。
麾蛟龙使梁津兮，
诏西皇使涉予。
路修远以多艰兮，
腾众车使径待。
路不周以左转兮，
指西海以为期。
屯余车其千乘兮，
齐玉軑而并驰。
驾八龙之婉婉兮，
载云旗之委蛇。
抑志而弭节兮，
神高驰之邈邈。

正因为此，《离骚》虽然演绎着一个追求高远却不被世俗所容的孤独者的悲剧人生，却因其对个体灵魂的尽情放飞，因其崇高精神冲决黑暗、横世奔突的力度，而更给人以奇异奔放的壮美感受。

《九歌》《招魂》：神幻之境美的升华

《九歌》是屈原在原始祀神乐歌基础上加工而成的一组抒情诗，共11篇，具体篇目为《东皇太一》《东君》《云中君》《湘君》《湘夫人》《大司命》《少司命》《河伯》《山鬼》《国殇》《礼魂》。

“九歌”本是上古时代固有歌曲的名称，夏启“上三嫔于天，得《九辩》与《九歌》以下”（《山海经·大荒西经》）的传说已如前述，其原为巫歌可无疑矣。屈原流放所至的南楚沅湘一带，巫风盛行，仍在一一上演着原始《九歌》的神话曲目，借表现人神的燕昵之好以娱神，虽不必就是夏启时的旧歌（也有学者认为沅湘《九歌》即夏启《九歌》的遗留。）[1]，祀神却应是共同的主题。如果不是屈原流放此地，它们或许也像夏启的《九歌》一样，销声匿迹在荒野山水之间了。幸运的是，它们在历史的机遇中偶然被屈原听到、看到，被屈原润色、升华，从此便化身为一组构思奇妙、境界浪漫、文辞优美的诗歌，被永远载入文学和审美文化的史册。关于屈原《九歌》与沅湘歌舞娱神民俗的关系，今见最先为《楚辞》作注的东汉人王逸是这样说的：

《九歌》者，屈原之所作也。昔楚国南郢之邑，沅湘之间，其俗信鬼而好祠，其祠，必作歌乐鼓舞以乐诸神。屈原放逐，窜伏其域，怀忧苦毒，愁思沸郁。出见俗人祭祀之礼，歌舞之乐，其词鄙陋。因为作《九歌》之曲……（《楚辞章句·九歌序》）

由此可知屈原《九歌》确是在深入到沅湘之地之后，在原始祀神乐歌的基础上创作而成的。具体到创作过程，宋人朱熹说得似更中肯：“……蛮荆陋俗，词既鄙俚，而其阴阳人鬼之间，又或不能无亵慢荒淫之杂，原既放逐，见而感之，故颇为更定其词，去其泰甚。”（《楚辞集注·九歌序》）由此可知屈原对于原作素材，天工斧凿的主要部分在于去其鄙陋，更定其词，保留了其原始想象、神话故事乃至人神恋爱的固有内容，却赋予人物形象、对白歌词以全新而完美的格调和形式。

《九歌》分角色歌唱，像是一出连台上演的化装歌舞，有独唱、对歌、合唱等形式，表演神和巫觋们的行事，已经有简单的情节。因此，与其说它们是祀神曲，毋宁说更是观赏性极强的歌舞剧，有着浓郁的艺术韵味。

这里首先是一个跨越人神之域的幻想境界，也是一个充满人与神、神与神感情纠葛的抒情空间，那些本令人敬畏的神灵，不但被具象化，而且被表现得极富于个性和人情味。比如《湘君》《湘夫人》（024），作为一出戏的上下本，以角色对歌的形式，表现一对配偶神的幽期欢会，写他们由思慕、企盼、误解、哀怨到赴约、幽会的甜蜜中略有风波的爱情故事[2]，其中女神已得男神赠物，却仍怕男神移情别恋，一旦往来略疏，便相思愁苦，待盼来情郎，又倾心相就，其心理情感被刻画得极其细腻。《河伯》写河神与钟情者携手同游昆仑神山及龙宫水界的旅程，以及他们依依作别的情景，则又畅快淋漓，情深意长。

《九歌》文辞优美雅丽，写景抒情细致入微，几乎每一篇都是一首动人的抒情诗。《湘夫人》开篇写男神降至北渚对情侣的寻觅，只听他唱到：



024 湘君、湘夫人（清·萧云从绘）

帝子降兮北渚，
目眇眇兮愁予，
嫋嫋兮秋风，
洞庭波兮木叶下。

轻风嫋嫋，碧波微澜，落叶萧萧，正托出如丝的愁绪，这是情景交融的

佳句。《少司命》抒发有情人喜聚伤别的感受，便唱出言情的至理名言：

悲莫悲兮生别离，
乐莫乐兮新相知。

《山鬼》是一位多情的女神娓娓诉说思慕恋人的苦况，最后表现她的绝望，于是：

雷填填兮雨冥冥，
猨啾啾兮又夜鸣。
风飒飒兮木萧萧，
思公子兮徒离忧。

《国殇》表现对战死疆场的神魂的礼赞，只见：

出不入兮往不反，
平原忽兮路超远。
带长剑兮挟秦弓，
首身离兮心不惩。
诚既勇兮又以武，
终刚强兮不可凌。
身既死兮神以灵，
子魂魄兮为鬼雄。

它们或委婉，或深切，或悲凉，或慷慨，无不摄人心魄，具有极强的感人力量。

《招魂》则是屈原仿民间招魂词而作的一篇十分特殊的抒情诗。“招魂”本是巫觋文化中曾经普遍流行的巫术仪式之一，巫师通过以什物相招或咒语呼唤的办法，召回离散的灵魂，以救治病体，或慰藉亡灵。屈原的《招魂》作于楚怀王客死秦国、自己被放江南之后，所招的对象当为楚怀王，但这种招魂显然已经不再是为巫术仪式而作，他只是借助这种特别的方式，以寄托哀思，同时也寄寓自己的身世之感。

《招魂》显然已经经过精心的构思。全诗分序辞、招魂辞和乱辞三大部分，序辞以自抒愁苦哀悼之情开篇，然后假设上帝命巫阳到下界为那“魂魄离散”的亡灵招魂。第二部分为巫阳的招魂词，形式也至为规整，分前后两节，前一节遍陈东西南北四方和上下之恶，后一节历数楚地起居饮食服御歌舞之美，以感召亡灵的魂魄归来。第三部分乱辞回到现实抒情，追忆往昔楚王游猎的盛况，以“目极千里兮伤春心，魂兮归来哀江南”点出题旨。

《招魂》想象丰富而新奇，描写夸张而铺排，辞采生动而绚烂。比

如其中写上天的恐怖，令人毛骨悚然：

魂兮归来，君无上天些！
虎豹九关，啄害下人些！
一夫九首，拔木九千些！
豺狼从目，往来侁侁些！
悬人以娭，投之深渊些！
致命于帝，然后得瞑些！
魂兮归来，往恐危身些！

那九重天，九重门，门门都是虎豹把守，还有长着九个脑袋、能拔起九千棵树的怪兽，更有把人倒悬着玩把戏玩够了就投进深渊的家伙，这种描写谁人听了能不害怕？而写故宇居室的美景，又是奢华舒适之极：

翡帷翠帐，饰高堂些。
红壁沙版，玄玉梁些。
仰观刻桷，画龙蛇些。
坐堂伏槛，临曲池些。
芙蓉始发，杂芰荷些。
紫茎屏风，文绿波些。
文异豹饰，侍陂陁些。
轩輬既低，步骑罗些。
兰薄户树，琼木篱些。
魂兮归来，何远为些！

这里翡翠点缀的帷帐，装饰着高大的殿堂，五彩的墙壁，雕梁画栋，更是美不胜收。安坐在扶栏的旁边，眼前是曲水清池，池中芙蓉花开，荷叶如盖，足让人赏心悦目矣。

如此铺排绚丽，面面俱到，描写纵恣，不免使人想到其后的赋体。的确，《招魂》形式上与赋体已十分接近，确是可视为赋体的先声的。

[1] 见潘啸龙《九歌六论》，《中国社会科学》1986年第4期。

[2] 此采用林河说，见《九歌与沅湘民俗》第135页，上海三联书店，1990年版。

《九辩》：“摇落深知宋玉悲”

宋玉是屈原之后又一位重要的楚辞作家，他的《九辩》是楚辞《离骚》《九歌》之外又一篇力作。

像“九歌”一样，“九辩”也是固有歌曲的名称，夏启所得的“天乐”即是“《九辩》与《九歌》”。关于《九辩》，清人王夫之指出，“辩，犹遍也。一阕谓之一遍。盖亦效夏启《九辩》之名，绍古体为新裁，可以被之管弦。其词激宕淋漓，异于风雅，盖楚声也。”（《楚辞通释·九辩》）其中一句“激宕淋漓”，确是我们感受《九辩》诗作风格的关键。

说起来，宋玉作品的境界已经不及屈原的奇异和奔放。宋玉出身寒士，为谋出路背井离乡，百般营求，曾做过伴随楚襄王左右的文学侍臣。景仰屈原，雅好辞赋，但只“祖屈原之从容辞令，终莫敢直谏”（《史记·屈原贾生列传》），性格上要柔弱一些。只是尽管小心伴君，也终因才华过人、曲高和寡而遭人忌恨谗害，被黜失职，《九辩》即是“贫士失职而志不平”的产物。全诗自始至终都是诗人自抒情怀，相对而言更显现实而沉郁。然而，《九辩》终究还是楚辞，他的这种沉郁，又是以“激宕淋漓”的方式表现出来的。它长达二百五十多句，辞繁声促，尽情倾吐，跌宕起伏，反复吟咏，确是“异于风雅，盖楚声也”。

就诗作情感而言，《九辩》的特点不在于同样有思君的表白，有对小人当道的愤慨，有愤世嫉俗的情绪，有持身自好的情怀，这些内容表达得再充分，也终因先有《离骚》《九章》更深刻的涉及，而显得声音微弱而重复。《九辩》所带给人们的新的美感，是宋玉基于自己的深刻体验所捕捉到的独特触角，这就是“悲秋”。

“悲秋”确是贯穿《九辩》全篇的主旋律。作品开篇即空谷来风，叩人心扉：

悲哉秋之为气也！
萧瑟兮草木摇落而变衰。
憭慄兮若在远行，
登山临水兮送将归。
泬寥兮天高而气清，
寂寥兮收潦而水清。
憯凄增欷兮薄寒之中人，

怆怳兮去故而就新，
坎廪兮贫士失职而志不平。
廓落兮羁旅而无友生，
惆怅兮而私自怜。

秋天是由盛变衰的季节，是暖去寒来的季节，是极目空旷的季节。对于一般的观赏者，秋天或许给他们别样的感受，然而这里却是失职的贫士，于是“天高气清”“水清”只给他以习习寒意和“悲哉”之叹。这是诗人为全篇定下的基调，下面层层剥开，无论写社会，写际遇，写人生，便都被染上了秋的色彩和肃杀之气。你看“霜露惨凄而交下兮，心尚幸而弗济；霰雪雰糅其增加兮，乃至遭命之将至；愿徼幸而有待兮，泊莽莽与野草同死”，已经把对社会环境、个人遭遇及结局的感叹与对秋的描写交织在一起，真可谓景亦情、情亦景了。基于对秋色悲凉的深刻感受和真切体验，诗作对秋景多有细腻的铺陈和刻画，诸如“燕翩翩其辞归兮，蝉寂寞而无声；雁廱廱而南游兮，鹍鸡啁哳而悲鸣”，这是写秋的征候；“秋既先戒以白露兮，冬又申之以严霜……叶菸邑而无色兮，枝烦挐而交横，颜淫溢而将罢兮，柯仿佛而萎黄，”这又是写秋的惨败。只因有激宕起伏的真性情真感受在，所以这些描写多不给人以堆砌之感，反使人有如临其境的感同身受。

悲秋，这一凝结了人生易逝、悲士不遇独特感受的典型诗境，不知感动了多少落拓不遇的才学之士，正所谓“摇落深知宋玉悲”（杜甫《咏怀古迹》）。宋玉不但获得了理解，更引发了共鸣，中国审美文化史上有一种借秋景写悲愁的感伤传统，溯其源，应该说正是由宋玉发其先声的吧。

战国的开放，无疑使审美文化的各种形态都在自己的领域获得了充分展开，它们在各具特色甚至各臻其极的趣尚中，使各种审美艺术、活动和观念得以深化和升华，然而正像人类历史的辩证发展，合久必分，分久必合，审美文化趣尚也将由“道术将为天下裂”的极致走向综合和新的统一。荀子的理论已经在为这种综合做着准备，楚辞也显出南北文化合流、野性与艺术纯美交融并呈的风貌。而真正意义上的综合和统一，则是要由大一统的秦汉帝国来完成了。到那时，中国审美文化又将在新的层次上展开新的发展和演化。


大美中国|史前 · 秦汉卷
大风起兮

目录

秦汉卷·大事记
前言
一、秦汉之际的“大美”气象
1. “乐舞寖盛”：审美活剧在荆歌楚舞中拉开帷幕
文化大交融的时代
歌舞伎乐：汉代一大审美景观
犷放雄健的壮美形态
以“俗”为尚的审美品格
2. “究竟雄大”：以“大”为“美”的文化造像
从“大一统”到“大汉”意识
“非壮丽无以重威”：都城风貌
“观夫巨丽惟上林”：宫苑气象
“丘垄高大若山陵”：陵墓造型
古朴深沉，健猛有力：雕塑品格
3. “闳侈钜衍”：将“广大之言”推向极致的文学
士人心态
论说散文
史传散文
散体大赋
4. “百川归海”：讲综合倡新声的美学思想
思想“资源”的一般阐述
倡扬“大美”的《淮南子》
二、东汉时代的“崇实”趣尚
1. “魂系人间”：墓葬艺术的世俗化情结
孝道观念与墓葬文化
墓室构造：一种“拟世间”样式
陶瓷工艺：从礼器到日用
绘画旨趣：从仙界到人间
雕塑寓意：走近凡俗和生动
画像艺术：从幻想到现实
2. “缘事而发”：艺术写实与伦理功用的“合谋”
造型艺术的写实品格
乐府民歌的叙事本性
伦理效应：写实趣味的指归
王充美学：从“疾虚妄”到“为世用”
3. “文以情变”：审美文化转势的新征象
有关屈原人格的解释和论争
抒情小赋：一种托物寓理的表意文本
文人五言诗：从感伤到感性
书法艺术：“饰文字以观美”
返回总目录



①/拂袖舞女俑（陕西西安白家口汉墓出土）



②/秦始皇陵军吏俑

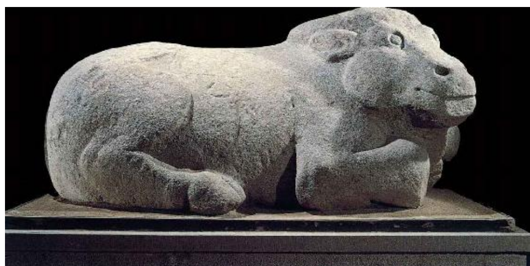


③/野人搏熊（霍去病墓前石雕）

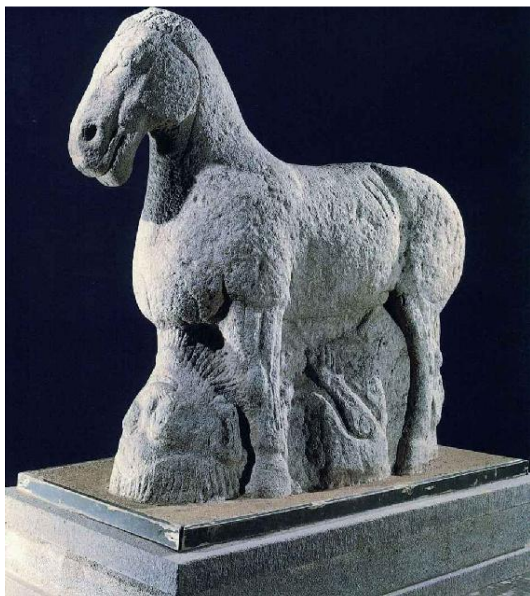
一个野人的上半身：他用粗壮的双手，紧搂着一只熊，仿佛在进行紧张的搏斗。



④/卧虎（霍去病墓前石雕）



⑤/卧牛（霍去病墓前石雕）



⑥/马踏匈奴（霍去病墓前石雕）

这一件圆雕长1.9米，高1.68米。主体形象是一匹壮健轩昂的战马和被踏在马下狼狈挣扎的匈奴奴隶主，二者作为具有象征意义的典型形象，共同构成了对霍氏生平功业的纪念性、歌颂性主题。这匹战马矫健轩昂、浑厚有力，充溢着一种征服者、胜利者的豪迈与自信。与之形成鲜明对比的是一个被踏在马下、满脸胡须、面目狰狞、仰面倒地、垂死挣扎的敌人形象。





⑦/金缕玉衣（河北满城汉墓出土）

刘胜的玉衣全长1.88米，脸盖上刻制出眼、鼻和嘴的形象，上衣的前片制出宽阔的胸部和鼓起的腹部，后片的下端做成人体臀部的形状，左右裤腿也按人腿的形状制成，鞋作方头平底高腰状，全套玉衣由2498片玉片组成，编缀玉片的金丝共重1100克左右。



⑧/绿釉陶望楼（东汉，陕西潼关县吊桥汉墓出土）



⑨/汉代彩绘陶壶



⑩/湖南长沙马王堆一号汉墓帛画

这是一个长205厘米，上宽92厘米，下宽47.7厘米的“T”形布局画幅，内容自上而下分三部分，分别绘着表示天上、人间和地下的各种图像。



⑪/河北安平汉墓壁画（局部）



⑫/汉代石刻双狮（陕西咸阳西郊出土）



⑬/击鼓说书俑（东汉，四川成都出土）

高66.5厘米，立姿，左手执鼓，右手执棒，头戴圆帽，缩颈歪头，撇嘴斜目，弓腰突臀，故作怪状，然说唱之态，神采飞扬，如闻其声，令人捧腹。



⑭/青铜长信宫灯（河北满城汉墓出土）

作宫女跪坐持灯状。宫女头梳髻，发上覆巾帼，博衣大袖，上身平直，双膝着地，右臂高举，袖口即为灯之顶部，与身躯相通。右臂伸向右方，手握灯盘底座。宫女表情含蓄，神态恬静。

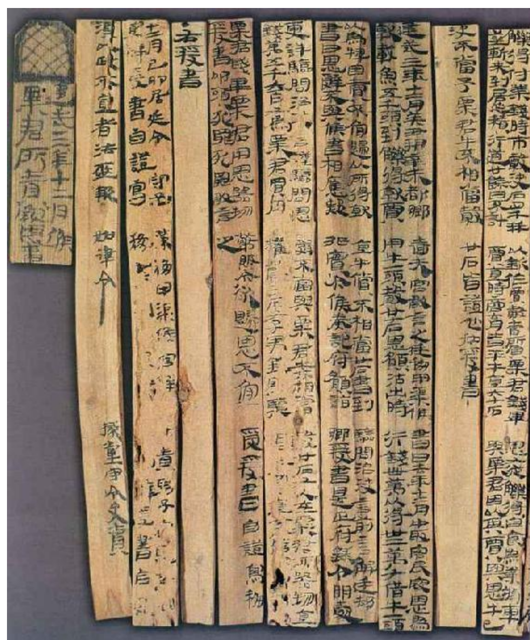


⑮/铜奔马（东汉末年，甘肃武威出土）

铜马高34.5厘米，长45厘米。马头微左，体态强健，昂首张口作嘶鸣状，长尾打结飘起，三足腾空，一足似“踏”在一只飞鸟上，作凌空奔驰姿态。

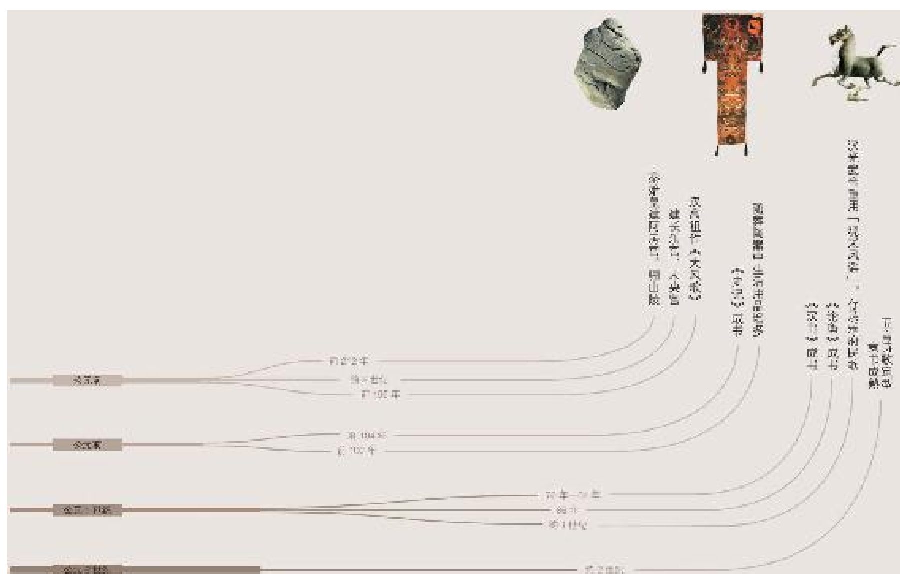


⑯/武威汉简



⑰/居延汉简

秦汉卷·大事记



“大一统”是秦汉时代的审美命脉和灵魂。

它给华夏文化注入了幻想和激情，确立了规则和权威。

前言

“大一统”是秦汉时代的审美命脉和灵魂。它给华夏文化注入了幻想和激情，确立了规则和权威。同时这也是华夏审美文化由“自发”向“自觉”过渡转化时期：由偏于外向、体物、象形、叙事、伦理、功用、壮丽转向偏于内敛、抒情、写神、表意、心理、形式、优美。

秦汉时代审美形态最突出的特征是一种“大美”气象。“大”者，宏博之状也；“气象”者，气势、气概也。具体含义如下：

第一，审美文化活动、审美作品的场面大、规模巨、力度强。这主要表现的是一种外在、感性、直观的“大”。

第二，在审美文化活动和审美作品中，无不表现出当时人们渴望征服世界的伟大信念和情怀。

在华夏文化的发展过程中，秦汉之际与先秦时期有一个很大不同，它是一个空前“大一统”的社会。这给秦汉之际审美文化的发展带来了全新的契机、活力和前景。

然而秦、西汉与东汉还是略有区别的。东汉明显与秦、西汉那种发扬蹈厉、慷慨雄放的文化风貌，那种开拓扩张、充满想象力和创造力的时代精神不同。虽然其中仍包含了外向阳刚的文化意识，但不可否认的是，至此华夏文化慢慢向“贵真”、“尚质”、“崇实”的文化趣尚发展。东汉文化开始呈现委顿退守之势，并处于向新的文化转型的酝酿期。

如果说，秦、西汉审美文化是开拓、占有和征服世界，那么，东汉审美文化则更多地是在守护、记述、玩赏和享用。换言之，秦、西汉审美文化沉迷在具有无限意味和神秘色彩的外部世界，而东汉审美文化就是更多地活在当下。例如，王充“崇实”说就是东汉审美文化中的“主题词”。

但在这一文化“退守”过程中所形成的“崇实”趣尚，并不是简单、粗暴乃至僵滞的，它恰恰是复杂、多层乃至不断变动的。它既是一种人间烟火气的情结，也可以成为一种以伦理教化为旨归的现实效应；既是一种写实化的回归，也可以是一种疾虚妄的文化态度；既是一种明哲保身的实用理性，也可以是任心恣性的真情实感。

总之，东汉文化更加多地把关注放在此生此世，更加在意功用实效，更加尊重本性真情，更加推重以“真”为美的精神、以“实”为主的趣尚。



一、 秦汉之际的“大美”气象

中华民族走向政治、经济、文化“大一统”的历史，是从秦汉时代开始的。“大一统”是这一时代的命脉和灵魂。它带给这一时代以前所未有的生机、活力、幻想和激情，它给这一时代确立了文化规则和权威，它也让中国从此围绕着“大一统”主题而书写着一代代的风云和史诗。所以，这是一个承前启后、继往开来的时代。中国因秦汉时代而为世界所瞩目，世界也从秦汉时代而为中国所认知。

说到秦汉审美文化，人们差不多都会想起这样一些举世闻名的煌然“景观”：秦兵马俑，秦汉建筑，汉乐舞，汉大赋，霍去病墓前巨石群雕，“马踏飞燕”青铜造像，汉画像石、画像砖，秦小篆和汉隶书……这一切，均赋予秦汉时代审美文化以鲜明的历史个性和特征。

用理性的、宏观的眼光来审视整个中国审美文化，就会发现，如果将先秦时代视为审美文化发展的“自发”阶段[1]，而将魏晋以降视为其发展的“自觉”阶段[2]的话，那么，秦汉时代恰好可以看作中国审美文化由“自发”向“自觉”过渡转化的一条历史长廊。这条历史长廊的基本“画面”可描述为：由偏于外向、体物、象形、叙事、伦理、功用、壮丽……向偏于内敛、抒情、写神、表意、心理、形式、优美……逐步过渡和转化。或许，在不同审美文化现象之间，这种过渡转化的形态不是平行的、均衡的，而是迂回曲折、复杂多样的，但这并不改变其总体上普遍共有的“过渡”性质和趋势。因此，这个“过渡性”，应是我们对秦汉审美文化所作的总体判断和表述。

同时，在普遍的审美文化形态上，秦汉时代最突出的特征是，它表现出一种“大美”气象。“大美”者，高大、宏大、博大、壮大之美也；而所谓“气象”，从直观上说，它指某种景象、情状、态势；从神韵方面论，它则指的是某种气势、气魄和气概。

秦汉之际的“大美”气象的具体涵义，可从两个层面来理解：一是从直接的表象层面上说，它主要表现为审美文化活动或“作品”的场面之大、规模之巨、力度之强、数量之众、造像之高、形势之伟、地域之阔、物色之繁，以及节奏之铿锵、动作之奔放、色彩之强烈、音声之亢扬、语辞之华丽、描述之铺张、气魄之恢弘、情势之雄壮等等，均达到无所不用其极的程度。无疑，这是一种外在的、感性的、直观的“大美”。二是从间接的历史文化意蕴上说，那种表象层面上的外在感性之“大美”，并不是纯自然形态的；它们作为当时人们审美活动的一种“对象”和“作品”，又内在地凝结着秦汉时代特有的审美文化理想，彰显着那

个时代人们特有的宇宙观念、主体意识、生命冲动和创造激情，昭示着当时人们渴望向外开拓、探问进取、占有万物、征服世界的伟大信念和高远情怀。于是，这内在的、间接的历史文化意蕴凝结、显现在外在的、直接的感性表象形态上，便构成了“大美”气象。

[1] 以“艺术”尚未同“非艺术”分别开来为标识。

[2] 以“艺术”开始走向独立为标志。

1. “乐舞寖盛”：审美活剧在荆歌楚舞中拉开帷幕

荆歌楚舞是秦汉之际审美文化的典范形式之一。

项羽和刘邦是秦汉之际荆歌楚舞发展中最早见于记载的“表演”者，是需要最先提到的两个有意味的文化符号。

公元前202年，项羽被刘邦的各路大军围困于垓下。在兵少粮尽、大势已去的绝境中，项羽对着他的虞美人慷慨悲歌，唱道：

力拔山兮气盖世，
时不利兮骓不逝。
骓不逝兮可奈何，
虞兮虞兮奈若何！

曾经叱咤风云、不可一世的项羽，如今已是英雄末路，四面楚歌。面对连他心爱的虞妃都保不住的悲剧命运，项羽只能徒唤奈何！这曲《垓下歌》，真切地抒发了其内在的深切悲哀和痛苦。

公元前195年，汉高祖刘邦平定了淮南王黥布的叛乱后返回京都，路过故乡沛（今江苏沛县）时，在沛宫召请故人父老诸母子弟一起饮宴庆贺。当酒喝到兴头时，刘邦离席，击筑起舞。他一边跳舞，一边高歌他自作的《大风歌》，并令在场的儿童们都跟着唱：

大风起兮云飞扬，
威加海内兮归故乡，
安得猛士兮守四方？

一统天下的胜利感，荣归故里的自豪感，安邦定国的紧迫感，求贤若渴的焦虑感等等，这一切郁积心中的复杂情感，皆在铿锵有力的高歌狂舞中宣泄出来，使在场者无不动容，连刘邦本人也在慷慨抒怀的激动中难以自抑，潸然泪下。

刘邦死后，汉惠帝将沛宫辟为高祖庙，《大风歌》成了祭祀高祖刘邦的“雅”乐舞，而当年跟刘邦一起演唱《大风歌》的120名儿童也被召来，专门从事这一“雅”乐舞的演唱。若有空缺，随时补足。此后遂成高祖祭祀之定制。

《史记》中的这两段记载，对我们今天的阅读而言意味着什么？它

似乎是那一时代审美文化活剧的一次彩排，一种预演，一场序幕。这种亦歌亦舞的形式，娱人耳目，荡人心魄。它创造了秦汉之际一种特有的抒情表意形式，传达着这一时代雄健奔放的人格气概和真率自然的人性风采，显露着秦汉风尚的独有状貌和楚荆习俗的特殊魅力，表征着南风北渐的文化新变和以俗为雅的艺术新声。总而言之，它意味着，一场恢弘浩大的审美文化历史活剧已在荆歌楚舞中拉开了帷幕。

《乐府诗集》卷五十二云：“自汉以后，乐舞寖盛”，此话极是。当然这并不是说，汉以前没有乐舞。只是随着秦汉之际楚人的大举北上，“大一统”的汉代帝国确实迎来了一个以“楚声”“楚舞”为代表的乐舞文化新时代。这是一个在中国审美文化史上少见的充满活力和激情的，甚至还带点蛮野味道的乐舞时代。那么，为什么会形成这样一个空前繁盛的乐舞时代呢？

文化大交融的时代

汉乐舞的空前繁盛，在根本上得益于由当时社会的空前“大一统”所带来的多种文化，特别是南北文化的大交融。

秦汉建立了多民族的大一统国家，客观上为中国文化的发展提供了一种新的态势和可能，即它一改先秦时代以纵向承继为主的文化演进方式，而变为以横向拓展、交流与融合为特色的文化发展模式。秦汉之际，特别是汉代堪称这种文化发展模式的典范。这是中国历史上一个规模最大、持续时间最长、对后世影响最为深远的文化大交流、大融汇的时代。

这种文化的大交融展现在多个方面和层次，主要有汉文化与周边各少数民族文化之间、汉文化与域外各国文化之间等等的相互交融。这一点特别体现在乐舞文化上。如汉代宫廷经常演奏的“四夷之乐”就来自周边少数民族，其中尤以“北狄乐”最有名。“北狄乐”即流行于北方[1]匈奴、鲜卑、吐谷浑等游牧民族的一种音乐形式。这些民族常常骑在马上，吹奏着笳、角之类乐器，并以铙、鼓、排箫等伴奏歌唱（时称“铙歌”）。其声浑厚悠远，苍凉悲壮，在广袤无际的塞北大地上久久回荡。北狄乐传入中原后，又与汉乐及其他民族音乐结合起来，便形成了风行汉代、风格多样的“鼓吹乐”。我们从大量的汉画像石、画像砖上，即可窥见汉人演奏“鼓吹乐”的一些具体情景，如马上鼓吹（001）。

同时，汉代流行的这种“鼓吹乐”，也不仅是汉乐与北狄乐的结合，同时也有其他外域音乐的影响在内。所谓“鼓吹”，包含“鼓舞歌吹”之义。这样“鼓吹乐”就不仅是音乐，同时还是舞蹈。再进一步说，它既含有“胡乐”，也含有“胡舞”。晋人崔豹《古今注》载：“《横吹》，胡乐也。张博望入西域，传其法于西京，唯得摩诃、兜勒二曲。李延年因胡曲更造新声二十八解。”（卷中·音乐第三）李延年用“胡乐”创作出的二十八解“新声”，深得汉武帝喜爱，并流传至魏晋时代。



001 马上鼓吹（四川新都汉画像石）

在汉代审美文化的大交融中，大概最重要、最深刻的莫过于南、北之间的大交融了。秦汉之际，发生了陈胜称王、项羽北进、刘邦灭秦称帝这样一些重大历史事件。在这些事件所带来的磅礴惨烈的社会变动中，以楚人为主体的南方军民大量入主黄河流域，成为北方乃至全国实际上的政治统治阶层[2]；与此相关，以荆楚为代表的南方文化也潮水般涌入河朔大地，同原本在格调、情趣、风尚、形式诸方面皆有差异的北方文化直接碰撞、交织、混融、调和在一起。这可以说是中国历史上南北文化之间第一次全面的交流与融合。很显然，这次南北文化的交流与融合，对于汉代审美文化，尤其是乐舞文化的发展而言，具有重大的意义。

从相对的意义上说，中国文化大体以秦岭——淮河为界分为南、北两域。当然，南、北方各自也并非铁板一块，也是有许多文化类别的。如南方文化又分为荆楚文化、巴蜀文化、吴越文化、闽粤文化等等，但同北方文化比起来，这些文化类型又有某种共通性、相似性，从而形成南方文化这一大类别。北方文化也如此。从局部看，北方也有齐鲁文化、中原文化、三秦文化、燕赵文化等等分别，但相对于南方文化而言，这些局部文化又有某种相近之处，因而构成北方文化这一大的范畴。

南、北文化之间的差别，其实很难用准确的概念表述出来。因为不仅这种差别是模糊的，没有明确界限的，而且这种差别也是历史的，动态的，不断变化的。但话又说回来，这种差别又确实是存在的。南、北文化的差异，实际上已在历史的演化过程中积淀为一些类型化的经验表象模式。

大致说来，秦汉时代，北方文化呈现出的基本特点（类型）是，倡功名，重教化，主伦理，尚世俗，等等，折射在文化形态上，则主要表现为质朴严谨、凝重浑厚之特色。又由于北方的燕赵文化、三秦文化等与塞外游牧民族文化相邻互通，故北方文化在质朴严谨、凝重浑厚之中，又有着粗犷豪放、雄大宏远之风采。而此时的南方文化，则明显以荆楚文化为主体，其他如巴蜀、吴越、岭南等文化类型则居其次。这就使得汉代南方文化有了不同于别的时代，比如不同于六朝时代南方文化

的个性特征。作为南方文化之主体的荆楚文化有三大特点：一是较少礼教法制的濡染，显出鲜明的野蛮剽悍、狂放不拘、酣畅自由之情采。司马迁说："夫荆楚僄勇轻悍，好作乱，乃自古记之矣。"（《史记·淮南衡山列传》）二是"信鬼神，重淫祀"，巫风盛行，故表现出浓厚的奇幻色彩和神秘意味。三是由于和吴越文化相毗近，因而其狂放自由的"前文化"形态同吴越间"阴柔"型文化风尚糅合起来，就使荆楚文化在野蛮剽悍之外，又具有了舒展流畅的优美格调。比如汉代盛行的"楚舞"中最常见的长袖飘舞（002）动作，就既有狂放飞扬、健朗奋发的时代色彩，又有些许婉转轻盈、婀娜多姿的优美韵味。

那么当时北方文化与南方文化之间是一种什么样的关系格局呢？常见的说法是，汉乐舞即为"楚声""楚舞"。此说值得商榷。实际上，汉乐舞不独"楚声""楚舞"一脉，而应当说是南音北调的齐唱共舞。北方乐舞仍是汉代乐舞的重要组成部分。如《汉书·杨敞传》载杨敞之子杨恽在《报会宗书》中说：



002 长袖飘舞（河南南阳汉画像石）

家本秦也，能为秦声。妇，赵女也，雅善鼓瑟。

这里提到的"秦声""赵妇"，即可约略看出"北调"亦盛行于汉的某些真实情景。这说明，汉乐舞并非"楚声""楚舞"的一统天下。

但"楚声""楚舞"又确为汉乐舞的一大主干。特别在刘邦等帝王皇族的大力推动下，南方乐舞更是身价倍增，一跃而为宫廷乐舞，见拂袖舞女俑（彩图1），进而风靡京都，流行全国。鲁迅认为：

楚汉之际，诗教已熄，民间多乐楚声，刘邦以一亭长登帝位，其风遂亦被宫掖。盖秦灭六国，四方怨恨，而楚尤发愤，誓虽三户必亡秦，于是江湖激昂之士，遂以楚声为尚（《汉文学史纲要·汉宫之楚声》）。

也就是说，汉代大兴楚声，其因有二：一是秦汉之际民间多喜欢楚声，后终因刘邦称帝而广被宫掖。二是在秦汉之际，楚声代表的是一种亡秦

意识和反抗精神，所以“楚声”的极盛于汉是很自然的。

总之，在秦汉之际“大一统”的社会政治格局中所出现的南、北文化大交融，是汉乐舞走向鼎盛的主要原因。这种交融给乐舞艺术本身带来的深刻变化，一是“南音”的野蛮狂放、舒展自由与“北调”的质朴凝重、粗犷豪放相互融合，形成了汉乐舞特有的阳刚之气和飞扬之美；二是这种以“俗”（民间化）为主的乐舞形式对传统的“雅”乐舞造成了猛烈而深刻的冲击，从而影响了古代乐舞文化的发展方向，其意义可以说至为深远。

[1] 主要是当今陕西、甘肃、内蒙一带。

[2] 不仅刘姓皇族，连汉初大臣也大都为南方人。

歌舞伎乐：汉代一大审美景观

可以这样说，恐怕没有哪个时代会像汉代那样，勿论尊卑上下，不管四夷八方，几乎都在歌舞伎乐面前表现得如痴如醉，趋之若鹜。大凡帝王将相、诸侯九卿、重臣大吏、文人学子、豪门大族、商贾巨富、妃姬妾婢、贩夫走卒……差不多都被裹挟进这一歌舞伎乐的时代风尚中。该时尚渗入到社会生活的方方面面，其流布之广，浸滋之深，形制之繁，势焰之烈，影响之巨，均可称得上前无古人，后无来者。可以说，歌舞伎乐已成为汉代一种全社会的生活方式和文化景观。

在热衷歌舞迷恋伎乐的人群中，我们不妨将视线聚焦于两类人：一类是帝王；一类是“女伎”。通过对这两类人的描述，我们大致可以了解到汉代乐舞所达到的繁盛程度。

汉代皇帝对乐舞的痴迷，大约要以高祖刘邦为开其先者。他不仅在故乡众多父老乡亲、男女长幼面前，击筑高唱《大风歌》，留下千古佳话，而且他与他的爱姬戚夫人之间以乐舞相取悦的故事，也是历史上有名的趣闻。《西京杂记》载：

高帝戚夫人善鼓瑟击筑。帝常拥夫人，倚瑟而弦歌，毕，每泣下流涟。（卷一）

（高帝）辄使夫人击筑，高祖歌《大风诗》以和之。又……尝以弦管歌舞相欢娱……十月十五日，（高祖与戚夫人）共入灵女庙，以豚黍乐神，吹笛击筑，歌《上灵》之曲。既而相与连臂，踏地为节，歌《赤凤凰来》。（卷三）

这些记载，向我们展现的是一幅幅美丽动人的以歌传情、以舞相娱的图画。《汉书·礼乐志》云：“高祖乐楚声”，确非虚言。在这里，我们看到了一代枭雄刘邦性格中温情的一面。

汉武帝在歌舞方面也堪称行家里手，风流独绝。他在众多嫔妃姬女侍从中独喜善舞妙歌者，便是一证。比如皇后卫子夫，当初就是以善歌而获武帝宠幸的。卫子夫原是平阳侯邑的一名歌女。武帝路过平阳，主人让十余名美女侍候武帝，见武帝并不开心，于是，“既饮，讴者进，帝独悦子夫”（《汉书·外戚传》）。什么是讴者？颜师古注曰：“齐歌曰讴。”可见卫子夫能在众多歌女中一枝独秀，不单纯是以色媚帝[1]，更是

以歌艺打动了武帝。当然，因善歌舞而被武帝宠幸的人不止卫子夫一个，有名有姓的女子还有李夫人、尹捷妤等，其中他与李夫人的关系尤为亲笃。《汉书·外戚传》中说：“孝武李夫人，本以倡进。”倡，即乐伎。那么，李夫人本为一名乐伎，怎么被武帝看上了呢？据载，李夫人的兄长李延年，有一天在陪侍武帝时，边舞边唱道：

北方有佳人，绝世而独立。一顾倾人城，再顾倾人国。宁不知倾城与倾国，佳人难再得。

汉武帝一听，喟然叹息道：“太好了！可世上哪有这样的佳人呢？”平阳公主就向武帝推荐了这位李夫人。武帝召来一看，李夫人果然“妙丽善舞”，不由得一见钟情，宠爱有加。但李夫人年轻轻地就去世了，武帝对她一直无法忘怀。他让画师将李夫人的形象描画下来，挂在甘泉宫里，早晚观瞻。但还是不行，心里依然“思念李夫人不已”。于是有齐国方士少翁，自称能让李夫人的神灵重现。夜晚，这位方士“张灯烛，设帷帐，陈酒肉，而令上居他帐，遥望见好女如李夫人之貌，还幄坐而步”。但由于汉武帝“居他帐”，无法近前看个明白，心里着急，就“愈益相思悲感，为作诗曰：‘是邪，非邪？立而望之，偏何姗姗其来迟？’令乐府诸音家弦歌之”。作诗为歌仍未尽意，武帝又专门写了一篇《悼李夫人赋》，以进一步表其恩宠不绝、思念不已的绵绵情怀（《汉书·外戚传》）。

汉武帝不仅喜爱歌舞，而且在歌词创作方面也堪为大家。据史书载，他曾作《瓠子之歌》《芝房之歌》《交门之歌》《太一之歌》《大宛之歌》等。逯钦立在所纂辑的《先秦汉魏晋南北朝诗》中，收有汉武帝所作《瓠子歌》《秋风辞》《天马歌》《李夫人歌》《思奉车子侯歌》《柏梁诗》等数首歌词，其中《秋风辞》写得尤为沉郁悲慨，缠绵动人。辞曰：

秋风起兮白云飞，草木黄落兮雁南归。兰有秀兮菊有芳，怀佳人兮不能忘。泛楼船兮济汾河，横中流兮扬素波，萧鼓鸣兮发棹歌。欢乐极兮哀情多，少壮几时兮奈老何？

鲁迅对此歌词极是嘉赏，称其“缠绵流丽，虽词人不能过也”（《汉文学史纲要》）。

汉武帝在歌舞方面的另一大功劳便是设置了著名的“乐府”。作为官方的音乐机构，乐府的主要职能就是采集民歌俚谣。其用途大致有三：一为祭祀，二为娱乐，三为观风俗知民情。《汉书·艺文志》云：

自孝武立乐府而采歌谣，于是有代赵之讴，秦楚之风，皆感于哀乐，缘事而发，亦可以观风俗，知薄厚云。

这些感于哀乐、缘事而发的代、赵、秦、楚等地歌谣，被宫廷乐师李延年等人配上音调，即在祭祀、宴飨等活动中用以歌舞表演。《汉书·礼乐

志》云："至武帝定郊祀之礼……乃立乐府，采诗夜诵，有赵、代、秦、楚之讴。以李延年为协律都尉，多举司马相如等数十人造为诗赋，略论律吕，以合八音之调，作十九章之歌。以正月上辛用事甘泉圜丘，使童男女七十人俱歌，昏祠至明。"从这里可以得知，乐府"俗乐"，已开始参与祭祀等重大活动，变成"雅乐"。正因如此，汉武帝设置乐府，就进一步推动了乐舞文化的大发展。

除高祖、武帝外，其他汉代皇帝也大都算得上是歌舞"票友"，有的甚至还非常精于此道，如景、宣、元、成诸帝即是。其中汉成帝对善舞的赵飞燕和善歌的赵合德姊妹二人的迷恋和专宠，更是尽人皆知的故事。它至少告诉我们，西汉皇帝们喜楚声、善歌舞已发展到何等程度。歌舞伎乐已不再仅仅是普通的伎艺活动，它实际上成了汉代帝王们重要的生活方式，并因他们位极至尊而使这一生活方式成为整个社会审美文化的主流价值取向。

皇帝们带动了整个汉代男权社会的乐舞文化需求，与之相应，汉代女性则大量地走向"乐伎"一途，以歌舞伎艺来争得自己生存发展的机遇。这一选择首先来自男权社会的强力压迫。秦始皇统一了中国，固然是一大进步，但他也同时将六国宫室的美人统统掠来为己所用，宫人女乐达万人以上。为造阿房宫，他还征用包括女乐在内的所谓"罪人"七十余万，"关中离宫三百所，关外四百所，皆有钟磬帷帐、妇女倡优……锦绣文彩，满府有余；妇女倡优，数巨万人；钟鼓之乐，流漫无穷"（《说苑》卷二十）。这可视为中国男权社会对女性群体的一次大掳掠、大剥夺、大奴役。

西汉的皇权统治虽较秦代稍温和，但女性整体上被掳掠被奴役的情势却有增无减。她们被大量地劫掠、购买、蓄养、禁闭在宫廷深宅里，供男权阶层享用。元帝时谏大夫贡禹曾奏书曰："古者宫室有制，宫女不过九人。……（而）武帝时，又多取好女至数千人，以填后宫。……（而今）取女皆大过度，诸侯妻妾或至数百人，富豪吏民畜歌者至数十人。"（《汉书·贡禹传》）实际上，贡禹这里所透露出来的具体数字恐怕是已经打了折扣的。我们只能把这理解为女性、特别是女伎情况的一个侧面，一个缩影。

当然，女性群体走向"乐伎"一途，其原因也不完全来自男权社会的强力压迫，而是还有更为复杂的缘由。当秦汉之际的大批女性被男权社会掳为"女乐"、蓄为"舞伎"，在整体上沦为低贱群体时，她们中的许多人却因此而受到命运之神的"眷顾"，获得了跻身中、上层社会的机会。不但有大量女子因妙善琴瑟歌舞而为王侯将相、官宦世族、富豪吏民等纳为宠姬爱妾，地位由"贱"而"贵"，而且其中一些女子还因此而大受皇帝青睐与宠幸，从此一步登"天"，有的因此成为妃嫔，"贵倾后宫"；有的则因此位尊皇后，"母仪天下"。比较著名的有，汉高祖爱姬戚夫人以"善为翘袖折腰之舞"（《西京杂记》）而专宠后宫，高祖侍从石奋之姊因能鼓瑟而被召为美人，位比三公，汉武帝时的卫子夫因善歌唱而被立为皇后，汉武帝爱姬、李延年之妹李夫人亦因"妙丽善舞"而红极掖

庭，汉宣帝之母王翁须因歌舞得幸于武帝之孙（号称“史皇孙”）而生宣帝，谥为悼后，而汉成帝对待赵飞燕姊妹俩的态度，就更是人所共知的了。

据说汉成帝有一次微服出宫，在阳阿公主家见到舞女赵飞燕，立刻为其轻盈高超的舞艺所倾倒，便马上召其入宫，封为婕妤，极尽宠幸。不久又将许皇后废掉，立赵飞燕为正宫。传说赵飞燕腰肢纤细，体态轻盈，“身轻若燕，能为掌上舞”。一次她在一个高台上表演歌舞《归风送远之曲》，成帝在一旁用文犀簪鼓击玉盆为她打着拍子。歌舞正酣，忽然一阵风吹来，飞燕随风扬袖飘舞，似欲乘风而去，吓得成帝急急喊人将她拉住。相传成帝还专门造了一个水晶盘，令宫人用手托盘，让飞燕在盘子上面跳舞。赵飞燕的妹妹赵合德，则擅长音乐，其歌声轻柔抒情，悦耳动听。她也被汉成帝召入宫中，封为昭仪。这可是当时除皇后外级别最高的嫔妃了。从此，这姊妹二人，一歌一舞，珠联璧合，把个汉成帝迷得神魂颠倒，无暇他顾了。

这种以歌舞伎艺而贵倾掖庭的情形，一直延续到东汉。如汉质帝之陈夫人，“少以声伎入孝王宫，得幸”，汉少帝之妻唐姬亦以歌舞见宠（《后汉书·皇后纪》）等等，皆属此类。大凡历朝各代，以声伎乐舞入宫的女子皆不鲜见，但因之专宠后宫、位极尊贵者，却大体以汉为最。这也说明了汉代乐舞文化的盛隆与发达。

毫无疑问，这种因妙善歌舞而一步登“天”的人生“神话”，对于女性群体来说，自然具有激励示范效应。于是，为了能得到填乎绮室、列乎深堂的人生机遇，一种习歌舞、善乐律、通伎艺的文化习尚便在大江南北的女性中盛行起来。于是便出现了诸如中山之地的“女子则鼓鸣瑟，跕屣，游媚贵富，入后宫，遍诸侯”（《史记·货殖列传》）的情景。《史记·货殖列传》还记述道：

今夫赵女郑姬，设形容，揳鸣琴，揄长袂，蹑利屣，目挑心招，出不远千里，不择老少者，奔富厚也。

这里写郑女赵姬抱着琴瑟，穿着舞鞋，不远千里、“目挑心招”地“奔富厚”的情景，与前述中山女子的“游媚贵富”之举，可谓同出一辙。实际上，不止郑、赵、中山之地的女子是这样，几乎全国各地的女子也都是如此。正如班固在《西都赋》中所说：

于是既庶且富，娱乐无疆。都人士女，殊异乎五方。游士拟于公侯，列肆侈于姬姜。

仅西京长安一带，就聚集着来自全国各地（“五方”）的女子，而从“娱乐无疆”一语看，这些女子肯定不少是从事歌舞伎乐的。由此，汉代乐舞的繁盛状况可见一斑。

总之，通过聚焦于皇帝与“女伎”这两类人，我们大体可以窥见，乐

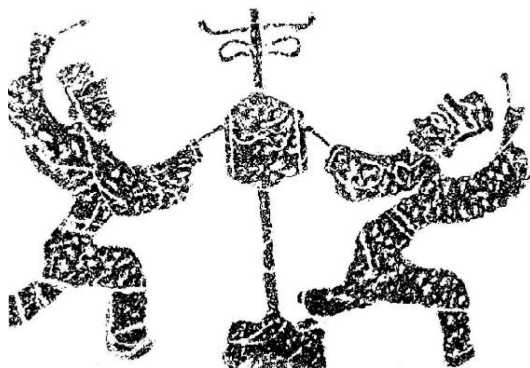
舞伎艺确实已成为汉人在典礼、祭祀、交际、生活等许多方面须臾难离的基本“节目”。由史书记载可知，歌舞伎乐已遍布于汉代社会生活方方面面，郊庙祭祀有“雅乐”，民间有鼓舞乐，天子进食有食举乐，欢宴群臣有黄门鼓吹乐，振旅献捷有军乐，出行卤簿有鼓吹乐，豪富吏民宴婚嘉合亦有乐，丧葬有挽歌，甚至到了“今俗因人之丧以求酒肉，幸与小坐而责辨，歌舞俳优，连笑伎戏”（桓宽《盐铁论·散不足》）的地步。这说明，歌舞伎乐是西汉社会一道最鲜亮的审美文化景观。

[1] 因为汉武帝对美女皆“不悦”。

犷放雄健的壮美形态

从这种社会性、全民性的乐舞文化景观中，我们感受最强烈的是什么呢？简单说，就是一种“万舞奕奕，钟鼓喤喤”（张衡《东京赋》）的浩荡场景，以及从中显露出来的粗犷奔放、雄肆健朗的壮美文化形态。这是秦汉之际乐舞文化区别于其他时代乐舞的突出审美特点。

首先最强烈地震撼我们的，是该时代歌舞那种浑厚、苍凉、高亢、雄壮的“音响效应”。傅毅《舞赋》中有句曰：“动朱唇，纡清阳，亢音高歌为乐方。”即指出了汉乐舞以高亢为主的审美特点。特别值得一提的是鼓的作用。汉代主要的舞蹈大都以鼓为名，如著名的“鞞鼓舞”“建鼓舞（003）”“盘鼓舞”“鼗鼓舞”等等，都是以鼓为主导乐器的。所以“鼓舞”堪称汉代乐舞的主要形式。除鼓之外，还有以铎、钟、磬、铃、钲等响器为道具的舞蹈，如“铎舞”“磬舞”等。通常，这些响器主要跟鼓配合使用，从而构成了以打击乐为主要伴器的舞乐声响效果。可以想象，当这些鼓乐响起，诉诸人们听觉的，该是一种多么高亢激越、铿锵有力、节奏强烈、恢弘雄壮的大声响！打击乐一般具有强烈宏壮之效果，而鼓尤其如此，所以，以鼓为主，伴以铎、钟、磬、铃、钲等响器的舞乐大声响，再同苍凉浑厚、亢扬豪放的歌唱之声交汇一处，其振聋发聩、惊心动魄的雷霆般大气势，确实是够壮美的。对此，当时人多有记述。《汉书·礼乐志》中有“殷殷钟石羽籥鸣”之句，班固《东都赋》中有“钟鼓铿鍧，管弦烨煜”之辞，张衡《东京赋》中有“撞洪钟，伐灵鼓，旁震八鄙，軯磕隐訇，若疾霆转雷而激迅风也”之语，曹植《鞞舞歌·大魏篇》中有“乐人舞鞞鼓，百官雷抃赞若惊”之叹……从这些描述中，不难感受到西汉歌舞追求宏大之美、壮伟之势的那种场面与气魄。



003 建鼓舞（河南唐河汉画像石）

其次，西汉歌舞的动作一如其声响，也一般显示出粗犷、劲健、迅急、有力的审美特征。在这方面，各种“鼓舞”为最典型。如“盘鼓舞”（004），舞人不仅要踏鼓，还要踏盘，其动作就容不得迟缓拖沓，慵懒无力。它必须表现为旋转、跨越、奔跳、腾挪、蹬踏、跃动等一系列“刚性”姿态。



004 盘鼓舞（四川彭县画像石）

汉代傅毅在《舞赋》中是这样描写“盘鼓舞”的：其少进也，若翱若行，若竦若倾，兀动赴度，指顾应声。罗衣从风，长袖交横，骆驿飞散，飒擖合并。鶣□燕居，拉□鹄惊，绰约闲靡，机迅体轻。……仿佛神动，回翔竦峙。击不致筴，蹈不顿趾，翼尔悠往，暗复辍已。及至回身还入，迫于急节。浮腾累跪，跗蹋摩跌。纡形赴远，漼似摧折。

这段文字描写了女舞人（即本赋开头所说“郑女”）独舞、群舞的情景。惟其为女舞人，所以句中免不了一些“柔性”描写，如“绰约闲靡”“机迅体轻”之类，从中不难领略女舞人动作的轻柔舒缓、飘忽娇媚之态。但她们又毕竟是大汉时代的女舞人，因此她们的动作姿态更多的是柔中见刚，婉而有力。从傅毅的描写中可以看出，她们的举手投足，旋动跳跃，确实让人感受到一种强烈的出似疾风、跃比惊鸿、静若处子、动如脱兔的矫健之气和疾速之美。这是西汉审美文化特有的阳刚品格在女舞人动作中的反映。

男舞人的动作姿势就更是如此了。从汉画像石、画像砖资料中得知，“武舞”在当时是很发达的。这些“武舞”大都为手执武器的舞蹈，并以所执武器种类为舞名，主要有“剑舞”“棍舞”“刀舞”“干舞”“戚舞”“拳舞”（005）等，而其舞人自然多为男性，其舞姿也多呈劲健威猛、刚伟有力之形象。“剑舞”则剑拔弩张，“棍舞”则凶险激烈，“干舞”（即“盾牌舞”）则紧张雄峙，“戚舞”（执斧而舞）则横蛮勇猛，“拳舞”则抑扬骁勇，“刀舞”则威势逼人……总之，无一不透着一股犷野雄豪之气魄。



005 拳舞（河南南阳汉画像石）

需要一说的还有汉代流行的“长袖舞”“巾舞”。这类舞男子和女子都可表演，以挥舞长袖或双巾为特色。通常说来，这种舞蹈容易显得较为柔媚。但实际上，西汉以来的“长袖舞”“巾舞”，虽不乏体态轻盈、婀娜多姿的优美造型，然而更多的却显露出一种狂放飞扬、健朗奋发的时代气息，反映了一种感性化、动态化的壮美文化精神。这一方面是因为这些舞蹈往往有建鼓、鼗、铙等具有宏大音响的响器伴奏，另一方面也因为其动作本身也显示出一种勃扬风发的力度美，即傅毅所谓“罗衣从风，长袖交横”（《舞赋》），边让所谓“长袖奋而生风”（《章华台赋》）等。“长袖舞”的基本舞姿就是左手抚腰，右臂上举，抛长袖高扬过头，再顺左肩垂拂而下，有时则是右袖高扬过头，左袖飘曳于地，左腿微曲而立，右腿向后蜷起，皆呈奔跃挥舞尽力张扬之势态。“巾舞”（006）动作皆进退迅速，奔跑奋力，矫捷激越，翩然壮观。



006 巾舞（河南南阳汉画像石）

舞人手舞双巾，使其在身体两旁上下抛扬，转环飘飞，或一手让长巾扭动翻飞，一手使长巾斜曳拖下；或右脚踏鼓，双手舞巾，一巾向右上方展飞，一巾向左下方飘扬。

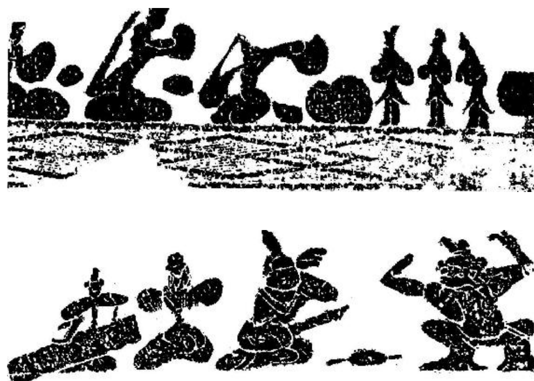
再次，汉乐舞文化的壮美形态还表现在其“巨型化”场面与规模上。最有代表性的要数西汉始盛的“相和大曲”和“角牴百戏”。

“相和大曲”堪称汉代民间的大型歌舞曲。《晋书·乐志下》说：“相和，汉旧歌也，丝竹更相和，执节者歌。”这说明相和大曲即起于汉代。该书又说：“凡此诸曲，始皆徒歌，既而被之管弦。”这是说相和大曲原为清唱歌曲，后来加上管弦伴奏，配以舞蹈形式，就成了融歌、舞、器乐于一体的相和大曲。相和大曲的曲体结构复杂。《乐府诗集》卷二十六的“小序”说：“诸调曲皆有辞、有声，而大曲又有艳，有趋、有乱。辞

者其歌诗也，声者若羊吾夷伊那何之类也，艳在曲之前，趋与乱在曲之后。”所谓“艳”，即大曲之先的一段引子，算是一段舞蹈序曲。所谓“趋”和“乱”，有人说是两种器乐过门，伴有舞蹈，还有的说“趋”是形容迅急奔放的舞蹈步法的，而“乱”是形容演奏末章时众音鸣奏的声响的，二者均为歌舞曲的高潮部分。由此可知，相和大曲是一种有序曲、有过门、有主体、有尾声的大型歌舞形式，其结构俨然为一种歌舞剧，最适宜表现相对丰富复杂的现实内容。据《宋书·乐志》载，汉魏“相和大曲”传至南朝宋，尚存有十五曲，那么可以推断在汉代繁荣期它的歌曲数量会更多一些。这样，它在体制规模上就自然不同于一般的杂舞小曲，它显得要庞大、恢弘得多，所以，被冠以大曲之名是不过分的。

“角牴百戏”是西汉盛行的一种集乐舞、杂技、幻术、俳优等为一体的大型表演样式，类似今天的“艺术节”或“综艺大观”节目形式，但乐舞在其中仍为主角。张衡在《西京赋》中就记载了一次大场面、多内容的“百戏”活动。此次百戏演出共有五场，其名目分别是：“百戏”“总会仙倡”“曼延之戏”“东海黄公”“侲僮程材”。“百戏”主要为乐舞杂技节目，“总会仙倡”是仙人仙兽的歌舞会演，“曼延之戏”为模仿鱼龙巨兽的歌舞表演，“东海黄公”为以“黄公斗虎”为中心情节的歌舞戏，“侲僮程材”则为幼童在行进的车上奏乐跳舞、攀援倒挂的“戏车”表演。从这些内容可以看出，尽管角牴百戏的场次、内容、节目、艺种繁杂多样，但都以载歌载舞为主要形式，或者说，都以乐舞表演贯穿始终，可见舞乐百戏（007）。从张衡所记节目也可看出，以乐舞表演为主的角牴百戏具有大、全、多、杂、奇、险等特点。

角牴百戏之“大”，即场面大，规模大。仅张衡所记的“五场”演出机制，以及包括乐舞、倡伎、幻术、武打、杂技等节目内容，就足可想见其庞大的演出场面和规模。张衡描述说：“临迥望之广场，程角牴之妙戏。”（《西京赋》）《汉书·汉武纪》则记载说：“（元封）三年春，作‘角牴戏’，三百里内皆观。”



007 舞乐百戏（河南南阳汉画像石）

角牴百戏之“全”，即表演风格齐全，中外、古今、南北、东西，各

民族、各地域的节目荟萃一堂，争奇斗妍。班固在《东京赋》中说：“四夷间奏，德广所及，僸佅兜离，罔不具集。”这里所谓“四夷”，即四方少数民族。“襟佅兜离”，即指各民族乐舞之名。“僸”为北夷乐名，“佅”为东夷乐名，“兜离”是西夷乐名。“四夷间奏”，“罔不具集”，表明四方各族荟萃京都的表演盛况。《汉书·西域传下》记载说，汉武帝为了招待四方来客，在京都举行盛大演出，“作‘巴俞’都卢，海中‘砀极’，漫衍鱼龙，角牴百戏以观视之”。这里的“巴俞”，指四川巴俞地区少数民族板盾蛮的舞蹈，而“都卢”则指今缅甸一带的古国“夫甘都卢”人所表演的爬杆杂技。

角牴百戏之“多”，即节目门类杂多。“角牴百戏”从最初的武功杂技，发展到秦二世时的“角牴优俳之观”（《史记·李斯传》），戏乐歌舞性质渐强；至西汉，其歌舞杂技的表演愈加丰富；至东汉容量更大，几乎包括了当时各种表演技艺和节目类别，真正从“角牴”变成“百戏”。据张衡《西京赋》载，“角牴百戏”所演节目除以歌舞贯穿外，还包括扛鼎、角力、爬杆、跳丸、踩钢丝、钻火圈、戏豹、舞罴、白虎鼓瑟、苍龙吹篪、人兽共乐、百兽乱舞[1]、象人幻术、吞刀吐火、戏车舞乐、驰马掷剑等品种门类，令人目不暇接。可以看出，“角牴百戏”已使单一的竞技表演综合为一种结构复杂、花样繁多的歌舞戏形式，其巨大的“综艺”场景是可以想见的。



008 象人斗兕（河南南阳汉画像石）

角牴百戏之“杂”，是指它表现了人与仙、人与兽相杂共处的奇异世界。特别是“总会仙倡”“曼延之戏”“东海黄公”三场尤其如此。凶猛的龙虎熊罴与美丽的娥皇、女英（帝尧的两个女儿）和平共处，鱼龙巨兽、龟蛇豹猿的歌舞戏乐，人虎相斗、人为虎杀的悲剧故事，这一切都显示着古人对人与仙、人与兽关系的理解与阐释，如“象人斗兕”（008）。另外，说它“奇”，说它“险”，则是讲“角牴百戏”有幻术之奇，杂技之险等等。

总之，汉代乐舞以其浩大壮观、眩人耳目的审美文化场景，鲜明地显示出一种感性盈满、犷放雄健的阳刚形态，壮美风格。

[1] 所有动物皆为人所假扮，疑为古老的傩戏形式之衍变。

以“俗”为尚的审美品格

西汉以来的乐舞艺术，其肇于“楚声”、合于“北调”的文化背景，内在地决定了它的非官方化、非文人化、非规范化色彩。这也就意味着，不是“雅”，而是“俗”，构成汉乐舞艺术的主要特色。

“俗”与“雅”是两个相对的审美文化范畴。关于“雅”，《玉篇·佳部》解为：“雅，正也。”《释名·释典艺》解为“言王政事谓之雅”。就是说，大凡正统的、正规的、官方的、典范的、纯正的、严肃的、“高尚”的等等审美文化现象，即为“雅”。就乐舞说，“雅”还特指典正规范的宫廷乐舞。关于“俗”，《说文·人部》解为：“俗，习也。”张守节《史记正义》曰：“上行谓之风，下行谓之俗。”由是观之，那种与官方正统文化相对的、民间的、大众的、不规范的、非正统的、通俗的、浅易的、粗野的、欲望化（“俗”与“欲”通）的等等审美文化形态和品格，都可归于“俗”。就乐舞说，“俗”则特指那种感性自由的民间乐舞。

可以说，西汉伊始，“俗”乐舞迎来了它真正的黄金时期，我们前面提到的汉代主要的乐舞形式，诸如“盘鼓舞”“建鼓舞”“铎舞”“鞞舞”“长袖舞”“巾舞”，以及“相和大曲”“黄门鼓吹”“角牴百戏”、乐府民歌等等，都是典型的“俗”乐舞。特别是汉武帝扩充乐府机构，更使大量的民间乐舞获得一条通往宫廷的正规渠道。“俗”乐舞在宫廷中被称做“散乐”“杂舞”。《乐府诗集》卷五十三说：

杂舞者……始皆出自方俗，后寖陈于殿庭。盖自周有缦乐散乐，秦汉因之增广，宴会所奏，率非雅舞。

实际上，殿庭中逐渐增广的“率非雅舞”情况，并不限于宴会，它已进入更正规、更严肃的场合。所以，“俗”乐舞自西汉始首次拥有了一种官方化与民间化浑然不分的双重性格，“俗”也由此成为一种上下趋同的主流化审美时尚。这一点，应视为中国审美文化史上一个值得注意的、具有文化重构意义的现象。

西汉宫廷乐舞所采取的以“俗”为“雅”方式，比较典型。一般地说，宫廷乐舞当为雅乐舞，这是历代奉守的一个惯例。西汉王朝也不例外。它从汉初就设了“太乐署”，专门管理宫廷用来郊庙祭祀、朝飨射仪的雅乐舞。它与专管民间俗乐舞的“乐府”可谓各司其职，分工有别。但由于

秦代搞了个“焚书坑儒”，致使雅乐不传，即使偶有遗留，汉人也多不能解。《汉书·礼乐志》载：“汉兴，乐家有制氏，以雅乐声律世世在大乐官，但能纪其铿锵鼓舞，而不能言其义。”既然连在太乐署供职的乐官都不解雅乐之意，那其他人对它就更茫然不知了。对此，汉武帝曾不无焦虑地指出：“民间祠尚有鼓舞之乐，今郊祀而无乐，其称乎？”（《史记·孝武本纪》）于是，就有一位河间献王出来“献所集雅乐”，“献《八佾》之舞”。武帝也让太乐署组织排练雅乐舞，以为备用。但费了半天劲，当时祭祀常用的“郊庙诗歌”依然还是“未有祖宗之事”，依然还是“皆非雅声”（《汉书·礼乐志》）。这意味着，太乐署推行雅乐的工作做得并不好。既然雅乐无法完成神圣的郊祀用乐的使命，只好由乐府统管的俗乐舞来代行雅乐舞之职了。前述武帝“乃立乐府，采诗夜诵，有赵、代、秦、楚之讴”等，即为此事。其实，孝武之前以“俗”为“雅”的事就已经有了，这便是刘邦舞唱的那支《大风歌》，在他儿子惠帝刘盈那里，成了专门用来祭祀高祖庙的雅乐舞。这样，民间俗乐舞自汉初起便堂而皇之地步入了皇宫殿庭，登上了大雅之堂。

《汉书·礼乐志》说：

今汉郊庙诗歌，未有祖宗之事，八音调均，又不协于钟律，而内有掖庭材人，外有上林乐府，皆以郑声施于朝廷。

“郑声”可谓俗乐舞的代表。“皆以郑声施于朝廷”，说明俗乐舞已取代雅乐舞而成为官制。雅乐舞作为宫廷乐舞的正统身份和独霸地位，在汉代确已风光不再。

既然宫廷乐舞皆为“郑声”，那王室公卿列侯豪门大族，以及整个汉代社会都纷纷以“俗”为“雅”，也就一点不奇怪了。《汉书·成帝纪》中说：“公卿列侯亲属近臣……多畜奴婢，被服绮縠，设钟鼓，备女乐”，进而“吏民慕效，寖以成俗”。而到汉哀帝时，“郑声尤甚”。一些专门在宫廷表演俗乐的黄门名倡，因此而成了富豪显贵，而那些皇亲国戚们更是肆无忌惮，到了“淫侈过度，至与人主争女乐”的地步。汉哀帝本人对此看不太惯，就下诏制止俗乐的泛滥，“然百姓渐渍日久，又不制雅乐有以相变，豪富吏民湛沔自若”（《汉书·礼乐志》），最终也没能制止得了。

这一尚“俗”之风到东汉不但没有收敛，反而变本加厉，愈演愈烈，以至形成“妖童美妾，填乎绮室；倡讴伎乐，列乎深堂”（《后汉书·仲长统传》）的流行风气。至此，以“俗”为尚的乐舞文化已趋蔓延浮靡之极端。

俗乐舞为什么会从西汉开始渐趋盛行？它对于我们把握这一时代审美文化的特点有何意义？从直接的、显在的原因看，汉代俗乐舞的盛行，主要是由于秦代以来雅乐舞的熄亡不传，再加上西汉统治者，大都出身平民，多数熟悉“楚声”，喜好俗乐，而对西周以来的所谓雅乐反倒不太了解，更谈不上多少雅乐修养。所以，有他们的身体力行，俗乐舞

的蔚成主流就很自然了。

从俗乐舞的内在审美本性看，它在汉代的大行其道，与其长于显志抒情，比较即兴随意，具有“娱耳目乐心意”（司马相如语）的功能有着更为内在的关系。一般而言，俗乐舞并不承担什么重大、严肃、神圣之类的王道话语和政教主题。它往往是言“切近”之事，发“一己”之情，与当下的特定氛围、场合、情绪等因素直接相关。人们心有所感，情有所动，便引吭高歌，顿足而舞，既没有特定的外在功利目的，更没有超验的形而上憧憬，而只是为了一展郁愤，一泄幽情，从中获得耳目之娱，心意之欢罢了。在很大程度上，俗乐舞是以娱乐、特别是自娱为主的。它是一种个体存在的自述和放纵，一种世俗生命的沉醉与欢欣，有时甚至是本能自然的“宣泄性”行为方式。司马迁外孙杨恽在《报孙会宗书》中讲到自己失爵归田后的生活时说：

田家作苦，岁时伏腊，亨羊炰羔，斗酒自劳。家本秦也，能为秦声。妇，赵女也，雅善鼓瑟。奴婢歌者数人，酒后耳热，仰天拊击，而呼乌乌。……是日也，拂衣而喜，奋袖低昂，顿足起舞，诚淫荒无度，不知其不可也。（《汉书·杨敞传》）

这段文字，典型地描述了汉人歌舞活动的即兴性、随意性、自然性、表情性特点。辛苦劳作的人们，在夏伏冬腊两大祭祀季节里，宰杀羊羔，烤肉喝酒，这是一个多么惬意快乐的日子！喝到脸红耳热时，不由得仰望苍天，敲击瓦盆，唱起了乌乌之声的秦曲。兴奋之余，又情不自禁地振衣而起，舒放长袖，低俯高仰，顿足欢舞起来。即使这真的算是太过放纵，也不知道有什么不可的啊。

以“俗”为尚、旨在娱乐的乐舞艺术，给西汉以降的审美文化设定了一种基调，一种品格。它的主流倾向是感性化、现世化、人间化、世俗化的。近些年美学界有一种似成定论的观点，即用“浪漫主义”来界定“楚汉”审美文化。“楚”文化是不是浪漫主义，此处先不讨论，至于说“汉”文化是浪漫主义，恐怕是值得怀疑的。“浪漫主义”作为一个引自西方的术语，其本意无非有两方面：一方面是强调主观抒情、自由表意；另一方面，它所抒之“情”，所表之“意”，均非尘俗之情，现世之意。相反，它所标榜的情意，是一种竭力摆脱大地、离开尘俗、回避现世、拒绝此岸的情意，是一种纯精神的、形而上的、非现实的、超感性的情意，是一种“天上”的、“彼岸”的、“神性”的、宗教化的情意[1]。一句话，原本意义上的“浪漫主义”与西汉以来以“俗”为尚的审美文化是不相经纬的两回事。汉代审美文化那种浓郁而普遍的尘俗品格、现世意味和感性趣尚，无论如何都难以跟西方那种所谓的“浪漫主义”等量齐观。所以，用“浪漫主义”界定包括乐舞在内的汉代艺术，是一种总体上的“误读”。汉代乐舞艺术、汉代审美文化的基本特征之一是明明白白的以“俗”为尚，是鲜明的感性化、世俗化、娱乐化。它让我们感受到的是深深的现世意趣和浓浓的人间情怀。

[1] 参见仪平策《中西宗教文化与浪漫主义》，《中国比较文学》1993年第2期。

2. “究竟雄大”：以“大”为“美”的文化造像

鲁迅在谈到汉唐人对待外来事物的胆魄时说过这样的话：

遥想汉人多少闳放，新来的动植物，即毫不拘忌，来充装饰的花纹。……

汉唐虽然也有边患，但魄力究竟雄大，人民具有不至于为异族奴隶的自信心。

或者竟毫未想到，凡取用外来事物的时候，就如将彼俘来一样，自由驱使，绝不介怀。（《坟·看镜有感》）

鲁迅在这里虽不是专谈审美文化，但却触到了汉唐，特别是汉代审美文化的精魂所在。“多少闳放”“究竟雄大”等语，在似乎不经意间，将汉人特有的审美心态、襟怀、气魄、情采、境界等说了个正中鹄的。

约而言之，“闳放”者，宏大豪放之谓也；“雄大”者，雄浑博大之谓也，均离不开一个“大”字。“大”，可以说是秦汉之际审美文化的典型特征。

这个“大”，当然主要指的是秦汉之际人们的胸襟之大、眼界之大、信心之大、气魄之大，总之是“内在世界”之大。但综观秦汉之际，这种主体的“内在世界”之大是通过感性的“外在世界”之大体现和张扬出来的。换言之，秦汉之际所表现出来的“大”，更主要更突出的是一种感性的、外在的“大”，是一种空间上、体积上、直观上、物象上的“大”，是人的感官可以强烈地直觉到的那种宏大、博大、高大、雄大。这就构成了秦汉之际那种独步千古、垂范万代的“大美”型审美文化气象。

这一“大美”型审美文化气象，我们在汉乐舞的犷放雄健中已略窥一二，而在秦汉之际的文化造像中，我们会更加直观地感受到它。

这里所谓文化造像，主要指的是诸如都城、宫苑、陵墓、雕刻、塑像之类具有实用文化功能的空间审美造像。这些融实用性和艺术性于一体的文化造像，构成了秦汉时代审美文化的重要组成部分。

从“大一统”到“大汉”意识

要了解秦汉之际文化造像的历史的、审美的意蕴，还要从当时的“大一统”社会格局说起。

从根本上说，“大一统”是中华民族的一种积淀深厚、传承久远的历史文化“情结”。自西周衰亡、平王东迁以来，中国社会就陷入一种长时期的动荡分裂状态。“春秋五霸”“战国七雄”，便是这种动荡分裂状态的历史写照。然而，由乱而治，由分而合，四海归一，天下一统的历史内在欲求却也一直未曾停息过。特别是到了战国时代，这种“大一统”的民族意志火焰更呈逐日升腾之势。孟子呼唤“天下定于一”（《孟子·梁惠王上》），荀子提倡“四海之内若一家”（《荀子·议兵》）等等，便反映了这一时代人们的共同心态。战国末年以“杂家”著称的《吕氏春秋》一书明确指出“乱莫大于无天子”（《谨听》），主张“必同法令”（《不二》），认为“善学者，假人之长以补其短。故假人者遂有天下”（《用众》），即强调思想文化上的取长补短，容纳百家，以形成一统天下之理论。这可以视为“大一统”的历史欲求在意识形态领域的一种折射和反响。

所以，秦王嬴政灭六国，并海内，建立了中国历史上第一个统一的专制主义中央集权的秦皇王朝，正是顺应了历史发展的内在欲求和必然趋势。不过秦朝国祚短促，仅历15年，便在秦末农民大起义的狂涛巨澜中灰飞烟灭了。

然而这种“大一统”的历史潮流既已形成就不可阻挡。公元前202年，刘邦称帝，定都长安，是为西汉。由此，一个多民族高度统一的中央集权的大汉帝国便以更稳固更强盛的姿态屹立在世界东方。特别到汉武帝时代，通过实施对外保疆拓域、对内专制集权的统治方略，使汉王朝成为当时地域最广阔、势力最强大的国家，与世界上同时期的安息帝国、罗马帝国鼎立三强。

汉王朝的“大一统”不仅是版图上的、政治、经济上的，而且也是思想文化上的，它使秦汉之际，特别是西汉时代的人们变得眼界远了，胸怀宽了，心志高了，气魄大了。这突出表现在他们对“大一统”内涵的“扩张”型理解上，主要是认为大凡天上地下、山川草木、宇宙人物，无一不系乎“王者”，归乎“统一”。汉代盛行的《春秋公羊传》对此就说得非常明白。《公羊传·隐公元年》记曰：“元年，春，王正月……何言乎王正

月？大一统也。”对此，西汉大儒董仲舒给了这样的解释：

《春秋》大一统者，天地之常经，古今之通谊也（《汉书·董仲舒传》）。

“大一统”在这里成为一种绝对的、普遍的、永恒的道理和法则，而汉代高度集权的君主统治则是这一道理和法则的充分体现。东汉经学家何休注《公羊传》“大一统”句时则说：

统者，始也，总系之辞。夫王者始受命改制布政，施教于天下。自公侯至于庶人，自山川至于草木昆虫，莫不一一系于正月。故云政教之始。

何休所谓“自公侯至于庶人”，为政权的大一统，而“自山川至于草木昆虫”，则为所有权的大一统，同时这些又都是“政教之始”，所以是政权、所有权和道德伦理的大一统。显然，这是一个将天地、时空、疆域、万物、人伦、道德、政治、宗法等世界万象、人间众有都囊括其中、统于一体的“大”境界。

这个“大”境界包括两个层面：一层是“天地之大”，一层是“王道之大”。前者是后者之表象，后者是前者之依归，二者皆以“大一统”为相互契合的前提和根本。这个由“大一统”的社会文化格局所规定、由“天地之大”和“王道之大”所构成的“大”的境界，最终形成了汉代人们的“大汉”意识。

司马相如在献给汉武帝的《封禅书》中充满激情地表述了这一“大汉”意识：

大汉之德，逢涌原泉，沕潏曼羡，旁魄四塞，云布雾散，上畅九垓，下泝八埏。怀生之类，沾濡浸润，协气横流，武节炎逝……（《汉书·司马相如传》）

在司马相如的心目中，大汉王朝的恩德教化犹如汹涌的源泉，浩然盛大，广被四方，上达于天之九重，下流于地之八际。凡有生命之物，都受到浸润濡染，其和气广布四表、威武如炎之盛……这是一种何等伟大的气魄，又是一种何等壮丽的景象啊！司马相如这一“大汉”意识，实际代表了汉人的普遍心态，反映了整个时代的主流政治观念、民族精神和文化理想。

这种由“大一统”而产生的“大”境界，以及在此基础上形成的整个时代的“大汉”意识，直接地、深刻地、有力地陶铸了秦汉之际的“大美”观念和“大美”气象。“大美”是这样一种美，一方面它是感性的、物象的、空间的、造型的“壮美”，是一种直观形态的大、高、险、峻、壮、阔、远、强等；一方面这种感性物象的“大美”又是秦汉之际审美文化精神的

一种凝结，一种“对象化”。它强烈显现着时人那种“苞括宇宙，总览人物”“控引天地，错综古今”[1]的博大气概和豪迈情怀，显现着时人“兴废继绝，润色鸿业”（班固《两都赋序》）的政治抱负和王道理想。

[1] 司马相如语，《西京杂记》卷二。

“非壮丽无以重威”：都城风貌

都城是一国政治、经济、文化之中心，故其城市建设的整体布局、造型体式和建筑艺术均具代表性和典范性，可以反映出特定时代统治阶级的权力意识以及整个社会的主导性文化精神和审美理想。

秦统一后定都咸阳。通过建造咸阳都城，秦为西汉乃至以后“大一统”格局中的都城文化风貌提供了基本思路和范式。

首先是注重文化的包容性和综合性。秦始皇摒弃了战国以来的传统城郭制度，将各国都城样式综合起来，使之融通为一。《史记·秦始皇本纪》说：“秦每破诸侯，写放其宫室，作之咸阳北阪上，南临渭，自雍门以东至泾、渭，殿屋复道周阁相属。”也就是说，在咸阳以东、南临渭水的北阪上的建筑，都是各国宫室建筑式样的撷取融合。很显然，这种大包容、大综合的都城建筑方式，体现的正是一种“大一统”的审美文化气概。

其次是讲究整体规划，有序布局。《三辅黄图·咸阳故城》载：

（始皇）二十七年，作信宫渭南，已而更命信宫为极庙，象天极。自极庙道骊山，作甘泉前殿，筑甬道，自咸阳属之。始皇穷极奢侈，筑咸阳宫，因北陵营殿，端门四达，以则紫宫，象帝居。渭水贯都，以象天汉；横桥南渡，以法牵牛。

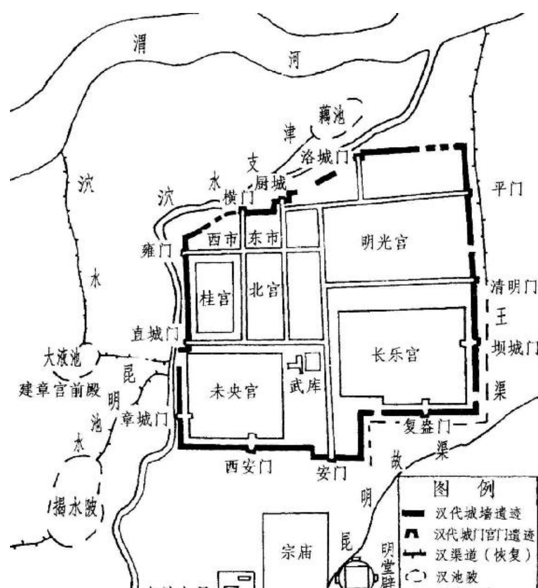
这一段文字，讲的就是秦始皇按照神话传说和天文星相中的“天极”“紫宫”“天汉”“牵牛”等的分布秩序来规划都城，布置皇宫。在渭河南岸建信宫，模拟“天极”以为正朝。在渭河北岸筑咸阳新宫（北宫），模拟天帝住的“紫微天宫”以为正寝。南北之间贯穿渭水，象征银河，而水上一桥，则好比牵牛星。这一规划布局，前朝后寝，南北呼应，强调轴线，追求对称，虽是模拟神话天象，反映的却是皇权尊严、伦理秩序，体现出了京城皇都特有的整肃与威势。

再次是讲究工程宏伟，规模巨大。咸阳城原为秦孝公所营建，当时规模较小，且只在渭水北岸。秦始皇定都咸阳后，又把都城扩至渭水南岸，形成跨水而建的大都会。他征用刑徒七十万人，集中天下人力物力，在渭河两岸建宗庙，造灵台（又称章台），营筑大批宫室、苑囿、

陵墓等，其范围东至黄河，西到汧水，南至南山，北到九嵕，其建筑高台入云，复道凌空。工程之巨，规模之大，亘古罕见，呈现出一种前所未有的大景观、大气度的美。

秦代都城的“宏大雄伟，整肃壮观”，显示的是秦始皇的赫赫威权，煌煌功业，体现的是“大一统”的规范和气概，也表征着一种“大美”型都城文化范式的形成。

汉承秦制，但又不泥于秦制。在都城建造上，如果说秦都的“大美”更偏于“宏大”的话，那么西汉都城在沿袭“宏大”的同时，更表现出一种“壮丽”——一种更讲究雄壮华丽的“大美”，可见《汉（唐）长安城平面示意图》（009）。



009 汉（唐）长安城平面示意图

西汉都城以汉惠帝时建成的西京长安为代表。长安城以渭水南岸原秦兴乐宫故地为基址，其位置在今西安城西北约十公里处。这是一处南高北低的高地。当刘、项之争尚未结束时，高地东面的兴乐宫就被改建为长乐宫。西汉八年又在高地西面建了未央宫，还立了东阙、北阙、武库、太仓等。当时这个长安城的规模气派如何？单看一下未央宫就可窥知一二。《三辅黄图》载：“未央宫周回二十八里，前殿东西五十丈，深十五丈，高三十五丈。营未央宫，因龙首山以制前殿。”可见汉初的长安都城，即在宏大壮丽方面比秦都咸阳已有过之而无不及了。这一点连高祖刘邦也意识到了。他“见宫阙壮甚”，便质问主持建城的丞相萧何：现在天下尚未安定，为什么把宫室造得如此豪华壮丽？萧何回答说：

夫天子以四海为家，非壮丽无以重威，且无令后世有以加也。（《史记·高祖本纪》）

原来，将都城宫室造得如此豪华壮丽，就是为了炫耀和强调帝王的权威，而且，为了表明帝王权威的至高无上，永世长存，还要把这种“壮丽”搞得登峰造极，无以复加！这里所透露出的是怎样一种傲睨天下、雄踞古今的历史情怀啊！当然，我们还可以从另一个角度看，在萧何那里，“壮丽”只不过是炫示帝王权威的一种“策略”而已。但实际上，“壮丽”在这里恰恰是雄心勃勃、一统天下的大汉帝国的一种时代“幻想”，一种历史“标识”，一种审美“范型”。

武帝时，长安城得到进一步扩建，兴造了城内的桂宫、明光宫和城西的建章宫与上林苑。考古调查证实，长安城周长达25公里，约合汉代60里强，比当时的罗马城大3倍。有12座城门，16座桥梁，城市有八街（南北）九陌（东西）、东西九市、三宫、九府、三庙和一百六十闾里。城内经纬相通，“街衢相径”。张衡《西京赋》说：“廓开九市，通阛带阓，旗亭五重，俯察百隧”，正是这一大都城宏阔构造的真实写照。据班固《两都赋·西都赋》说，自高祖至孝平，经过12个皇帝的不断修建，长安城变得越来越“崇丽”，越来越奢华了：

肇自高而终平，世增饰以崇丽；历十二之延祚，故穷泰而极侈。

可以想见，都城长安发展至此，比之汉初又不知“重威”了多少倍，“壮丽”了多少倍！

中国古代都城自秦汉之际讲究整体布局上的中心突出，对称有序，也是构成其偏于壮丽的一大要素。西汉长安在这方面尤有较大发展。城南向阳的高地上分布着主要的宫室、官署、府第，而城北的低地则主要是商市和民居。城南郊则建有一片排列整齐，规模宏大的礼制建筑。全城三分之二为皇室、贵族占有，其中，未央宫就占全城面积近四分之一。这种尊卑分明，主次判然的都城布局，让我们“嗅”到了一种凝重肃穆、沉雄威严的王道气息。

应当说，这种具有浓厚的政治——伦理意味的文化气息，正是西汉皇都之“大美”气象的重要内涵和特有标识。实际上，正如西方古典都城往往具有浓厚的宗教色彩一样，中国古代都城的壮美风貌常常同世俗的政治权威和僵硬的伦理秩序难分难解，而这一特点，也正是从秦，特别是西汉时期开始发展并趋于定型的。

“观夫巨丽惟上林”：宫苑气象

除了都城的布局之外，秦汉时代的“大美”气象在宫苑的建造中也有突出的表现。这里所谓宫苑，即帝王、皇家、贵族等用以居住、游猎的庙堂宫室台榭园林之总称。本来，“宫”指房室、宫殿、宗庙等，属建筑类，“苑”指养禽兽、植林木之地，后多指帝王游猎之所，属园林类。但中国古代建筑从来不与园林分隔两立，而往往是彼此融汇，相得益彰的。总体上讲，中国建筑是一个包容性很大的概念，它常常是包含园林在内的，也就是说，中国园林本身并不独立于建筑之外。即使那些以自然风景为主的苑囿，如秦汉上林苑，也是附着于皇家贵族的离宫别馆而造的。这种建筑园林相因相借、浑然一体的特有文化造像，在根本上贯彻和体现了中国古代“人”为中心，人与自然和谐相处、融通交汇的主流文化精神。

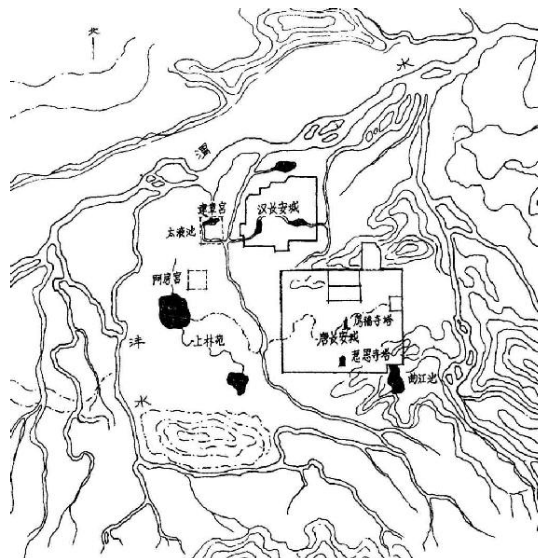
据《史记·秦始皇本纪》载，秦代宫苑在关中有300所，在都城咸阳有著名的六国宫殿以及信宫、咸阳宫、阿房宫、甘泉宫等，另在关外及各地还有400余所。这其中最有代表性的便数阿房宫了。

秦始皇三十五年（前212），发派隐宫（受宫刑者）、徒刑者七十余万人造阿房宫和骊山陵。阿房宫是渭南上林苑朝宫的前殿。虽然它仅是全部朝宫建筑的一个前殿，但其规模气势都称得上亘古少见。它“东西五百步，南北五十丈，上可以坐万人，下可以建五丈旗”，而且“周驰为阁道，自殿下直抵南山，表南山之巅以为阙。为复道，自阿房渡渭，属之咸阳，以象天极”（《史记·秦始皇本纪》）。由此记载，我们不难想见阿房宫的气势该是何等的恢宏雄伟！

其实不独阿房宫，几乎所有的秦代宫苑都不仅规模雄伟，而且气度宏大。如位于咸阳北部宫殿群中部的1号宫殿（考古编号），是一座高台建筑。其遗址东西全长可达一百三十余米，全部外观呈3层，最高点可达十七米余。再如秦仿六国宫殿所建造的庞大建筑群，高低绵延数十里，可谓战国建筑艺术大荟萃。又如秦所建信宫、甘泉宫、兴乐宫、长扬宫、梁山宫等，数百座伟殿险阁“弥山跨谷，辇道相属”，覆压关中数百里原野，那种景象，自然也是前所未有的宏伟壮观。

西汉宫苑与秦代相比，不仅在高度、规模、范围、功能等方面都有较大扩展，而且更注重“宫”与“苑”的统一，使得宫中有苑，苑中有宫，从而形成了古代建筑园林的基本构造格局，可见《汉（唐）长安与苑囿

位置示意图》（010）。



010 汉（唐）长安与苑囿位置示意图

西汉最早营建的重要宫室是长安东南隅的长乐宫，其次是位于长安西南隅的未央宫。长乐宫，据《三辅黄图》载，周长二十里，开四门。前殿东西阔约五十丈，南北深十二丈，两杼之间三十五丈。宫内有临华殿、温室殿、长信宫、长秋殿、永寿殿、永宁殿等。未央宫是汉高祖时所建，汉武帝时扩建。据《西京杂记》说，未央宫城周长二十二里九十五步五尺；有殿四十三所，池十三，山六，门九十五。前殿在龙首山上，以高丘为台基，尤其显得巍峨高耸。对这前殿，张衡《西京赋》有描述曰："疏龙首以抗殿，状巍峨以岌嶪"，"坻崿鳞峋，栈齴巉崄，襄岸夷涂，修路陵险"，未央宫前殿之高、之峻、之陡、之险，可谓跃然纸上。

未央宫内有"池十三，山六"的记载，也说明它已将建筑和园林密切地结合起来，而武帝时代在长安西郊所建的建章宫，更是典型的庞大的建筑园林组合群。建章宫号称"千门万户"，前殿高于未央宫，东有高二十余丈的凤阙，西有数十里的虎圈，北有大池名曰泰液，池边有高二十余丈的渐台，池中有蓬莱、方丈、瀛洲、壶梁等仙山造型，南有玉堂殿，有神明台、井干楼均高五十余丈，之间有辇道相通（《史记·孝武本纪》）。显然，建章宫不纯是宫殿建筑，它同时还是一处山水林苑，它是将主殿大厦、离宫别馆、山林园圃更完美地结合起来的大型宫苑，其格局样式为后世皇家宫苑所效仿。

西汉上林、甘泉二苑则是将宫室建筑环融其中的西汉著名园林。这两处园林有以下突出特点，一是"大"，即范围、规模的广大。据《三辅黄图》《汉书》等载述，上林苑这一本为秦时所辟旧苑、至汉武帝时重新扩建的巨型宫苑，东南至宜春、鼎湖、御宿、昆吾，傍南山而西，至

长扬、五柞，北绕黄山，濒渭水而东，周围广300里。甘泉苑沿长安北山山谷，行至云阳380里，西入扶风，周540里，范围规模又胜上林一筹。二是“多”，即苑内宫室建筑、禽兽植物、景点功能等种类丰富，花样繁多。上林苑内有离宫70座，能容千乘万骑，中有数十水池，最大的昆明池周40里，烟波浩渺，可训水军，极其壮观。苑内种有名花异果，养有珍禽猛兽，可供游猎。三是“高”，即苑内建筑多极高。甘泉苑有宫殿、台、阁一百多所，其中有祈仙用的通天台，高30丈，台上立铜柱高30丈，柱上铸仙人铜像，上托承露铜盘，铜盘盛水20石，可以想见其高耸之势。应当说，这一“大”、一“多”、一“高”，显示的也正是这一时代的“大美”文化气象。司马相如在《上林赋》中写道：

君未睹夫巨丽也？独不闻天子之上林乎？

这个“巨丽”，可以说是对整个西汉宫苑建筑所体现的“大美”文化气象的一种精妙概括。

“丘垄高大若山陵”：陵墓造型

秦汉之际的陵墓造型，同都城、宫苑一样，也具有鲜明的时代审美特征。

陵墓，广义指坟墓，狭义特指帝王诸侯的坟墓。陵，本为“大丘”“大阜”“大土山”的意思。陵墓，自然指的是大土山一样的坟墓。春秋前，人死后葬埋的地方都叫“墓”，战国以后，才有“丘墓”“坟墓”“冢墓”“丘垄”等称谓。“丘”“坟”“冢”“垄”与“高起的土堆”这一意思相近或相当，这说明坟墓的制度开始具有了某种特殊的意义。这一时期不仅产生了“丘垄高大若山陵”[1]的观念，而且还开始将君王的坟墓称做“陵”，或“山陵”。《战国策·秦策五》有句曰：“王一日山陵崩，子傒立，士仓用事，王后之门必生蓬蒿。”高诱注曰：“山陵，喻尊高也。崩，死也。”“陵”是“大土山”，高于一般的“丘”“冢”“坟”等，故可“喻尊高”。身份地位最高的国君，其坟墓也应最高大，好比“山陵”一样。秦汉之际，“山陵”专喻皇帝之墓。秦把皇墓称做“山”，汉把帝墓称做“陵”。《水经注·渭水》曰：“秦名天子冢曰山，汉曰陵。”从此，“陵”“山陵”便成为皇帝坟墓的特称。皇权至上，故其坟墓亦比做崇高的山陵。这里面有神化皇权之意，但同时也包含着以“大”为美的文化理想。

坟墓制度是活人对死人的一种安顿方式。不过一般人都认为，在生、死之间，中国人更重视“生”而不是“死”。“死”在很大意义上是向“生”的一种轮回，所以表面看来，中国人对“死”这件事是很通达、很不在乎的。这似乎与西方人“向死而生”的文化观念，或者极关心死后是否进天堂的宗教意识是很不同的。但问题在于，中国人既不太重视“死后如何”的问题，那为什么又在诸如坟墓高低这样的事情上讲究那么多呢？简单地说，是因为中国人在这里依然是以“生”去解释“死”，以“人”去解释“鬼”的。用荀子的话说：“丧礼者，以生者饰死者也，大象其生以送其死也”（《荀子·礼论》），用《左传》里的话说，则是“事死如事生，礼也”（《哀公十五年》）。如此说来，“墓”作为人死后的葬埋之处、安顿之所，它就是“人”以“鬼”的形态来居住的房屋宅室，因此，其是否坚固，是否富厚，是否高大，是否雄伟，直接关乎墓的“主人”权威、地位的大小高低，而且这个权威、地位不仅是“死后”的，更指的是“生前”的。坟墓的坚固、富厚、高大、雄伟不仅象征主人死后的不朽，更表明生前的成功；不仅显示着造型意义上的大气派，更喻示着生命意义上的大辉煌。所以，从文化的深层次上说，这些指标不单纯限于丧葬祭祀

等礼俗方面，它们更多地蕴涵着诸如社会价值、人生质量、人格理想、生命境界等等文化“意味”——这些“意味”在很大程度上是“审美”和“准审美”的。因此，陵墓的高低大小造型就成为审美文化的一种特殊表现形态。秦称皇墓为“山”，汉称帝冢为“陵”，是在“大一统”的社会背景中所产生的一种“豪情化”话语形式，同这一时代的“大美”型文化精神是息息相通的。

秦始皇一统华夏，其功甚伟，故其“初即位，穿治郦山”（《史记·秦始皇本纪》）。这里的“穿治郦山”，并不是说将骊山穿凿成始皇陵墓，而是说用穿凿治理的方法建筑“骊山”这座陵墓。他死后，“九月，葬始皇骊山”，这句话也是说将始皇埋葬在叫“骊山”的坟墓里，而不是将始皇埋在原来的骊山中。一句话，这里的“骊山”不是原来的骊山，而是秦始皇墓的名字。然而，给墓起名“骊山”，正说明了秦始皇对陵墓之崇高、巨大、坚固、持久的一种追求。总之它必须既能表现皇权的至高无上，又能象征帝业的永固不朽。

实际上，始皇陵遗址就位于今临潼县东的骊山北麓，渭河南岸。陵由三层夯土台垒叠而成，下层台东西宽345米，南北长350米，至顶层共高43米。陵作方形覆斗式，有内外两重墙垣，内垣周2.5公里，近方形，外垣周6.3公里，长方形。每边墙中部均有阙门。陵南对骊山主峰，山势崇峻，如屏如障，北面渭水平原，极目苍茫。这是中国历史上体量最大的人工陵墓，称为“山陵”实不为过。它让人感受到的不仅仅是始皇权威的至尊无匹，而且还有与这至上皇权难分难解的厚重峻伟的“大美”文化气象。

汉承秦制，这一点在皇陵筑造上体现得尤为充分。首先是极重丧葬之事。如同秦始皇刚一即位就着手筑造骊山陵一样，西汉诸帝也都是一上任就开始经营“寿陵”或“初陵”，而且还规定了一套制度。《后汉书志·礼仪下》刘昭注引《汉旧仪》所载西汉诸帝寿陵说：“天子即位明年，将作大匠营陵地，用地七顷，方中用地一顷。深十三丈，堂坛高三丈，坟高十二丈。”也就是说，皇帝即位第二年就要按形制规定开始造陵。

其次，在陵墓的体量规模方面，西汉诸帝也不让始皇，同样追求高大堂皇之相。如在陵墓高度上，《汉旧仪》记载，天子要达到十二丈，但又说“武帝坟高二十丈，明中高一丈七尺，四周二丈”，“设四通羡门，容大车六马……”《皇览》也记道：“汉家之葬，方中百步，已穿筑为方城。其中开四门，四通，足放六马……”（《后汉书志·礼仪下》刘昭注引）。这里所记，足可表明陵墓的形貌规模之浩大。据今天的考察，武帝茂陵是汉帝陵中规模最大的。陵园东西长430米，南北宽114米，约当时的一里见方。围墙厚约6米，坟丘每边长260米，高46.5米，正相当汉尺20丈。整个茂陵形势可谓雄峻恢宏，巍然壮观。

从中国古代陵墓文化的演变来看，帝王陵墓最高大、最宏伟、最气派者当属秦汉之际和初盛唐，而又以秦汉之际为最。我们知道，秦汉之际和初盛唐在古代审美文化史上是“大美”理想、壮美形态发展的两大高

峰期。人们常说的所谓“汉唐气象”，就是指这两大高峰期，是中国古代社会发展过程中最统一、最开放、最繁荣、最辉煌的两大阶段。这一切历史性的“对应”并非巧合。它说明，即使像陵墓这样一种文化造像，它也会以其特有的形式反映着时代的审美观念和气概。

[1] 语义见《吕氏春秋·孟冬季第十》。

古朴深沉，健猛有力：雕塑品格

秦汉之际的雕塑，是中国雕塑发展史上所达到的第一个高峰。

同都城、宫苑、陵墓等文化造像相比，雕塑除了也具有三维空间的物质实体形式外，还具有两个鲜明的个性特征：一是其直接的现实功利性色彩相对淡薄，也就是说，它没有明显的实用价值；二是尤以寓意性见长。它的制作和创造，总寄托、蕴含着人的某种观念和意趣，也就是说，它的制造主要不是为了实用，而是为了寄寓、表达某种意义。作为一种文化造像，雕塑更具有审美性、艺术性，更能反映特定民族和时代的审美文化精神。所以，秦汉之际的雕塑不仅成为该时期文化造像的范本，而且还成为该时代的主流艺术之一。纵观中国审美文化史，秦汉之际也是雕塑惟一成为主流艺术的时期，所以尤其显得弥足珍贵。

一般认为，中国古代雕塑可分为宗教雕塑、明器雕塑、陵墓雕塑、纪念性雕塑、建筑装饰雕塑、工艺性雕塑六大类。秦汉之际的雕塑除宗教雕塑外，其余各类皆备，且都有较大发展，而其中，明器雕塑和纪念性雕塑为最突出、最典型。

明器又称“冥器”，是古代陵墓的随葬品，分实物和虚拟物两大类。明器雕塑属于虚拟之物，即以雕塑形式摹拟人、动物、建筑物等，起代替真人真物殉葬的作用。

秦汉之际是中国古代明器雕塑获得飞跃性、突破性大发展的时期。就迄今所发现的来说，首推秦始皇陵兵马俑群，其次是西汉时期的陕西汉景帝阳陵陶俑群、陕西咸阳杨家湾的彩绘陶俑、江苏徐州狮子山的彩绘陶质俑马，以及济南无影山的乐舞杂伎俑群等等，这均构成了秦汉之际明器雕塑的煌然大观。这其中，秦始皇陵兵马俑群堪称典范和代表。

1974年3月，一位农民在秦始皇陵外围墙以东一公里处打井，偶然发现了陶俑。从此，在陆续的发掘中，一个惊人的历史奇迹和审美奇观便展现在全世界面前。这就是闻名中外的秦始皇陵兵马俑群，其数量之众多，造型之硕伟，神态之勇武，体貌之威壮，队形之齐一，阵势之严整，风格之写实，场面之宏大，氛围之肃穆，气魄之磅礴，群像之英武……都称得上史无前例，世罕其匹！概而言之，秦皇陵兵马俑主要有以下审美特征：

首先，陶俑造型高大硕伟、勇武逼人。这是秦始皇陵陶俑有别于其他时代明器雕塑的最突出的特点。在出土的大批兵马俑中，武士俑一般高度在1.8米左右，将军俑则高达1.96米，陶马也高约1.7米，其形体的大小高矮均不让真人真马，如见秦始皇陵军吏俑（彩图2）。这种如实模拟真人真马的秦俑陶马，在直接的功利意图上似是为了用它们代替活的人马排成为皇帝送葬的军阵，在间接的审美效果上则显示出一种空前的具有鲜明时代风貌的宏伟气魄。

西汉时期的陶俑虽仍不失威武之势，但在陶俑的身高体形上却缩小了。如汉景帝阳陵陶俑（011）群作为汉代等级最高、规模最大的明器雕塑。总之，西汉以后的明器陶俑，其高大程度均在秦俑以下。在这个意义上，秦始皇陵兵马俑堪称中国古代明器雕塑的巅峰之作。



011　阳陵陶俑（局部，汉景帝墓南区第十七号丛葬坑）

从现已发掘的情况看，陶俑身高均在60厘米左右。陕西咸阳杨家湾出土的汉初名将周勃、周亚夫父子墓中的彩绘陶俑，人俑体形高者48.5厘米，矮者44.5厘米，马俑高者不过68厘米，小者也就半米。江苏徐州狮子山楚王墓中出土的彩绘陶俑高度则在30厘米上下。

其次，秦陵陶俑数目之多、场景之大令人吃惊。到目前为止，在秦始皇陵已发现俑坑4座，其中有1个是没有建成就废弃了的空坑。其余3座数一号坑（012）最大，东西长230米，南北宽62米，深4.5—6.5米，面积约14 260平方米，据试掘和钻探资料推测，全坑至少埋置陶俑六千件左右。二号坑面积约6 000平方米，估计有陶俑九百余件，另有战车89乘，驾车陶马356匹，陶鞍马116匹。三号坑最小，仅只520平方米，已出土陶马4匹，陶俑68件。总共加起来，三个坑的武士俑可能多达七千个，四马战车一百多乘，驾车陶马和骑兵陶鞍马超过一千匹。想象一

下，倘把这么多的兵马陶俑都挖掘出土，该是一种多么浩大壮观的场景！可以说，这种量的庞大为其“大美”品格的形成奠定了客观基础。



012 秦始皇陵一号坑兵马俑

西汉陶俑在数量上有的陵墓比秦陵更多，不过大部分陵墓都有所减少，但相对于后代仍显可观。陕西汉景帝阳陵埋置的陶俑群，据推算总数将达四万件以上，一旦全部出土，那场景之浩大当不逊于秦始皇陵。陕西咸阳杨家湾出土的陶俑数量略少，但花样丰富，有骑马俑五百八十多件（多于秦陵），步兵俑一千八百多件，舞乐杂役俑一百多件，共计2 548件。江苏徐州狮子山发现的汉楚王墓彩陶俑（013），种类繁多，姿态不一，不但有兵马俑，还有马俑、盔甲俑、发辫俑、跽坐捅、官员俑、侍从俑、仪仗俑、抚琴俑、女舞俑、仆役俑等等，其数目仅从已发掘的一、二号坑来看，就有两千五百件左右。可以看出，西汉陶俑的数量总体上并没有大幅减少，而其种类花样却又趋多，这就增加了生动性和世俗性，并仍保持着浩然壮观的大美气象。

再次，秦始皇陵陶俑的军阵排列和布局，尤显雄壮威猛之气势。秦俑的独特之处，就在于它不是一般的世俗人物的塑造，甚至也不是那种作为豪门富户之家兵的武装陶俑，而是作为国家机器的正规军队的再现，确切地说，它塑造的是一支阵营庞大、组织严整的皇家禁卫军。整个兵力的配置组合，森严整一，井然有序。一、二号坑的武士俑三列横队，面朝东方，为军队的前锋部队。三个领队身穿铠甲，其余兵士免盔束发，着轻便短褐，扎裹腿，穿薄底浅帮鞋，鞋带紧系，显示出其作为前锋部队“轻足善走”、骁勇善战的风貌。强大的主力部队是由三十八路纵队和几千个铠甲俑簇拥着战车而组成的，亦正面向东方，浩浩荡荡地向前挺进。在军阵两侧和后面均列有卫队，以防止敌人从两翼及后部突然袭击。如此严密的军阵组织形式，表明（或模拟）的是一种剑拔弩张的战时状态，一种进攻型的战斗格局，体现了秦朝军队的强大和“秦王扫六合”的无敌气概，显示了秦始皇一统华夏的伟大与辉煌，而且也是秦代那种特有的进攻型、征服型时代精神和强健型、壮美型文化品格的有力表征。



013 汉楚王墓彩陶俑（江苏徐州狮子山楚王墓）

西汉明器雕塑基本也是送葬军阵场面的模拟，其阵容之齐整威严、气势之威武雄壮，亦与秦俑一脉相承。

第四，秦俑制作上以形似为主的写实风格较为突出。俑马陶塑与真人真马同大，全部武器均用实物，马车及马车装饰也是实物。军队体制、阵容队列的设计亦如秦军实况。在对人物头部的刻画上强调客观逼真，栩栩如生。以一号坑“第二过洞马前直立的三俑为例，一个面孔方圆，年纪略大。他双唇紧闭，圆睁大眼，凝视前方，表现了久经战争锻炼，沉着勇敢的性格。一个面孔修长，年纪轻轻。他头部微低，略有所思，看来是足智多谋的。一个面孔圆润，年纪较小。他生气盎然，满面笑容，表现了他满怀胜利信心，活泼爽朗的性格”[1]。这说明，秦俑虽皆为军士，但不是“千人一面”，而是以真人为原型，以写实为准则，故显得互不雷同，各有特点。

特别值得一提的是，1999年在秦兵马俑二号坑又发掘出了6件彩绘跪射俑。这些彩俑不仅形体比例同真人大小，而且其彩绘颜色也体现着写实原则：头发为黑色，面部为粉红的肉色，铠甲赭石色，甲带为朱红色，战袍或绿，或蓝，或紫，或红，护腿颜色分两段，或上蓝下红，或上蓝下绿，鞋为赭石色，裸露的手和脚背为白里泛红的人体肤色。看起来，这些彩俑所着颜色极富装饰性，但实际上却并非虚拟，而是生活真实的摹写。秦王朝虽尚黑，以黑色为最尊贵的颜色，但“秦俑服装颜色则是当时社会服装流行色的缩影，反映了人们的审美观念和生活情趣”。这是由于当时社会处于变动转型时期，代表旧的等级观念的服色制度趋于崩溃，而适合新的统治阶级的服色制度尚未完全确立，于是，“在这一特定背景下出现服色‘与民无禁’的情况”。所以，这些极富装饰性的彩绘颜色体现的依然是写实性审美趣好。据考证，“秦始皇陵兵马俑原来全部彩绘。由于山洪暴发，俑坑经大水浸泡，秦末又经项羽大火的焚烧，俑身上的颜色均已基本上脱落，仅存少量残迹”[2]。所以这6件彩绘跪射俑的出土，对了解秦俑的原貌是很有意义的。从审美文化的角度说，它不仅美轮美奂，给人以强烈美感，而且也让我们进一步认识了秦代写实性雕塑的审美特色。

当然，秦俑的写实性还不能算是一种自觉的美学追求，而只是与实用性相适应的一种自然品性，或者说，只是用和真人真马同样大小的陶

塑俑马来模拟为皇帝送葬的军阵而已。但是，这种对现实送葬场景的逼真模拟，客观上恰好使秦兵马俑呈现出一种前所未有的壮美气象。因为七千多个真人大小的兵俑，一千多匹真马大小的陶马，一百多辆真物大小的战车，以军阵布局组织起来，这本身就是一种浩荡、雄武、威猛、壮伟的“大美”场景。从这个角度看，秦兵马俑的“写实”，正是构成其“大美”气象的基本因素之一。

西汉的明器雕塑创作虽较秦俑更生动、更富情趣，如出现了较多的乐舞俑、杂伎俑、女侍俑以及牛、羊、猪等家畜动物陶塑，但在“写实”这一点上，却依然不悖秦风，而且还表现出日益世俗化、生活化，即更加“写实化”的倾向。

需要指出的是，秦汉之际明器雕塑的写实品性，还基本是一种以形似为主的写实。神采生动的陶俑虽有一些，但不占主流。大部分陶俑造型呆滞，表情生硬，动作刻板，缺乏个性。有人认为这可能正是当时兵士精神状貌的真实反映，有人则认为这种呆板划一正符合统治者丧仪场合的需要，因为这可以形成威严肃穆的氛围，酿成令人压抑的威慑气势。这些观点都有一定道理，但我们更倾向于认为，这种建立在实用基础上的写实性，其所以偏于形似，甚至偏于呆滞刻板，主要是因为受当时制作工艺水平的粗陋稚拙所限。然而从审美上说，这种制作工艺上的粗陋稚拙，却恰能产生出一种古朴厚重、刚毅沉雄的奇特艺术效果。

与明器不同，所谓纪念性雕塑，就是旨在表彰历史人物或纪念重大历史事件的雕塑。秦汉之际的纪念性雕塑，目前所能见到的年代最早的作品当数陕西兴平县茂陵附近西汉霍去病墓冢上的石雕群像。如果说，秦代雕塑的代表是秦始皇陵兵马俑的话，那么，西汉雕塑的范型就是霍去病墓冢上的石雕群像。

霍去病是西汉名将，他先后6次衔命击匈，均获大胜，控制了河西地区，解除了匈奴对西汉王朝的威胁，打开了通往西域的道路。不幸的是，霍去病胜利归来后不久即染病去世，年仅23岁。汉武帝痛失爱将，不胜悲悼，为表彰其战绩，缅怀其功业，给了他陪葬茂陵的殊荣，并模拟祁连山的形貌为他修筑了巨大的墓冢，墓上遍植林木，雕刻了许多动物石像放置其间，以象征野兽出没的自然环境。

现存于陕西兴平县茂陵博物馆的石雕有“马踏匈奴”“跃马”“伏虎”“野猪”“卧象”“牯牛”“石鱼”“石人”以及“怪兽食羊”“野人搏熊”等作品16件。这些作品以其朴拙浑厚、雄大深沉的壮美风格，反映了西汉的国力声威和积极进取、奋勇开拓的时代精神，也铸造了一曲无声的英雄主义颂歌。

霍去病墓石雕群朴拙浑厚、雄大深沉的壮美风格主要表现在以下三点：其一，体积巨大，环境宏阔。这一纪念性石雕群通过“为冢象祁连山”（《汉书·霍去病传》）这一特殊的环境，来表现一种威武雄壮的英雄主义精神。雕像都用巨石刻成，长度都在1.6米以上，有的还长达2.7

米。这种模拟山势的环境氛围和体积巨大的石材形式，本身即给人一种厚重壮伟的“大美”感。

其二，因势象形，朴拙粗犷。可能由于雕刻工具和技艺方面的限制，石雕明显把重点放在选择那些体积、质料、轮廓、形状等均符合所雕形象要求的巨型石材上，然后充分利用巨大石料的自然形状，不加或少加雕琢地进行创作。比如“石鱼”的创作就选取了一块类似鱼体轮廓的石材，再在前端用线刻出弧曲的鱼鳃，又用线刻出双重圆圈以表圆睁的鱼眼睛，作品即告完成。虽然雕琢不多，但其造型却颇传神。又如野人搏熊（彩图3），只是巧妙地利用了一个起伏不平的大型“鹅卵”石块，外轮廓几乎未加任何雕琢，仅运用浅浮雕的形式，顺着石块的高低凸凹雕刻。整个形象天然浑成，粗犷遒劲。这些作品在“因势象形”的创作方式中所表现出来的浑朴之趣、雄大之美，具有十分独特的审美价值，反映了西汉石雕艺人把握和驾驶“自然”的较高能力和水平，也隐约地显示了武帝时代那种特有的征服世界的强烈意识和宏大气魄。

其三，神态各异，动感有力。霍去病墓石雕造型多为卧姿。为避免容易产生的单调雷同之感，石雕作品着力突出不同对象形体、习性的个性特征，并在这种神态各异的表现中显示出内在的动感和力量。卧虎（彩图4）巨头前伸，圆睁虎目，仿佛伺机腾身前扑；卧牛（彩图5）姿态安详，情状温顺，好似负重劳作后正在休息；卧猪则四肢伏地，长嘴平伸，一副懒散模样；卧马虽躯体伏地，但已伸长脖颈，似乎已听到召唤，准备一跃而起。有意思的是，这种神态各异的塑造似乎又隐含着某种意蕴上的二元对峙结构，如牛的温驯与虎的威猛，羊的善良与兽的残忍，卧象的安详与卧马的机警，卧猪的懒散与跃马的奋起，还有人兽相搏的内在紧张，怪兽食羊的神秘恐怖，特别是马踏匈奴（彩图6）造像中马的豪迈雄劲、稳健卓立与马下匈奴的矮短凶恶、垂死挣扎等等。在这种极富张力的对比、对峙关系中，一种内在的动感和威势得以强烈地展示出来，给人以深刻的震撼。这是一种古典意义上的真正的壮美感。

总之，无论是秦汉之际的陵墓陶马，还是霍去病墓前的石雕马，这些马的造像都无一例外地表现了一种时代性的英雄主义题旨。它们成为该时代精神的一种“范型”，一种象征。这一时代性的英雄主义题旨意味着开拓、进取、征服和胜利，意味着豪迈、英武、自信和博大。它表征着一种外向型、事功型、刚健型的人格美理想，表征着一种真正的英雄，或《淮南子》所标榜的“大丈夫”气概，由此也就从根本上铸就了一种“大美”型的文化。

[1] 《临潼县秦俑坑试掘第一号简报》，《文物》1975年第11期。

[2] 以上参见《彩绘秦俑新出土》，《中国文物报》1999年7月31日。

3. “闳侈钜衍”：将“广大之言”推向极致的文学

《汉书·扬雄传下》中说：“雄以为赋者……必推类而言，极丽靡之辞，闳侈钜衍，竞于使人不能加也。”颜师古在这段下面作注曰：“言专为广大之言。”“广大”者，广博宏大之谓也，“闳侈钜衍”之义也。“闳侈”，指文章宏大恣肆，“钜衍”，谓文辞广博繁富。“闳侈钜衍”，也就是一种具体的、直观的“广大”。它在这里主要指涉的是“言”的一种形态，一种文学话语的表达方式。《汉书》认为将这种“广大之言”的表达推向极致，是扬雄为赋的主要特点。

其实，扬雄之赋，步趋的是司马相如之赋，而司马相如之赋，亦非空谷足音，正如《汉书·艺文志》所说：“汉兴枚乘、司马相如，下及扬子云，竞为侈丽闳衍之词……”而且，不独辞赋是这样，其他文学类型，诸如论说散文、史传散文等也是如此。可以说，将“广大之言”推向极致，或使“闳侈钜衍”达到无以复加之境，是整个秦汉之际文学所凸现出来的话语表达方式。

这是一种与这个时代的“大美”型文化气象息息相通的文学话语方式，或者说，它就是这一时代的“大美”型文化气象在文学领域的一种映现。正因如此，这一时代的文学，特别是散文和辞赋，在中国文学史上创出了一种范本，达到了一个高峰。

那么，秦汉之际的文学是怎样“专为广大之言”的呢？对此，我们拟从这一时期文学创作的主体——“士”阶层的特定心态谈起，再以论说散文、史传散文和散体大赋为范例，作一些阐释和描述。

士人心态

士人心态与他们的生存状态息息相关。

在中国历史上，士人阶层一直是一个十分特殊而重要的社会群体。一方面，他们有才学，有见识，神思睿敏，智慧练达，在社会中是最清醒的一群。他们忧国忧民，“士志于道”（《论语·里仁》），有建功立业、一展宏图的欲望和冲动，积极追求自我价值的实现，是社会上最不甘寂寞的一群。在这个意义上，他们可以称为社会文化的“精英”，也自然是审美文化最直接的创造者和阐释者。另一方面，他们又始终没有独立的人格和自主的地位。在宗法伦理的等级制社会体系中，他们总是一群君主意志的追随者和皇权政治的依附者。他们的幻想、欲望、痛苦和欢乐几乎都系于帝王君主一身。后者的爱憎好恶，决定着他们自我价值实现的可能性。所以，他们又是社会中最能感受到人生难料、命运多舛的一群，也是最具“忧患”意识和“悲怆”体验的一群。于是，他们便设计出了诸如“有道则见，无道则隐”（《论语·泰伯》），“用之则行，舍之则藏”（《论语·述而》），“穷则独善其身，达则兼善天下”（《孟子·尽心上》）等进退有方的生存策略，当然从另一方面看，这个生存策略也是“士人”阶层的一种人格操守。可以说，这种人生策略是真正中国“士人式”的，反映了这一处境微妙的社会阶层的特定生存状态。

对于中国“士人”来说，除战国时期外，汉代正是一个难得的可“见”可“行”的好时代（秦代独标吏法政治，故除李斯等少数法家之士尚得见用外，大批文人学子在“焚书坑儒”的文化灭绝政策迫害下无不噤若寒蝉，销声匿迹）。汉初一度崇尚黄老无为，继而实行申、韩刑法，而不太重学问文章，使得大批文人只好寄身诸王门下，当起了游士食客。比如齐人邹阳、吴人枚乘先后投靠过吴王刘濞和梁孝王刘武，司马相如也曾以辞赋为手段在梁孝王处混过。淮南王刘安则招致宾客方术之士数千人，让这些文人给他编写了一部很有名的书叫《淮南子》（也名《淮南鸿烈》）。但随着汉代社会的巩固与发展，黄老之学和申、韩刑法的缺陷日益显露。黄老的清静无为只是帮助汉初统治者恢复生产、稳定社会的一种暂时手段，而为强化政治秩序所采取的申、韩刑法，又容易走向秦人“以吏为师”“以法为教”的旧途，显然也不是长久之计。这样，要革除秦政弊端，达到长治久安，就必须开辟新路，建立新的统治思想体系。于是，董仲舒提出的“罢黜百家，独尊儒术”便被汉武帝采用，进而以礼乐教化为主的文治思想和政治制度便发展起来。由此，“士

人”阶层时来运转，从诸王门客一变而为朝廷重臣，从社会的“边缘人”一下子进入了权力中心，在政治舞台上有机会实实在在地“兴造功业”、创造辉煌了。

汉代士人得益于汉武帝实施的“独尊儒术”的文治策略，其主要标志便是“五经”博士的设立。博士即博学之士。汉之前，如战国时的齐、鲁、魏等国已有博士一职。秦时博士有文学、诸子、方术诸类型，大凡有某种专门知识或特长的人都可做博士。但汉武帝专设“五经”博士，就使博士一职为儒家经师所垄断。从此，中国的历史与哲学便沿着汉儒所谓“通经致用”一途走向政治，中国士人由此也与政治结下不解之缘。汉代博士官品虽不很高，但地位却极受尊崇，可直接与皇帝对话，其升迁之路也很宽广，“高为尚书，次为刺史，其不通政事，以久次补诸侯太傅”（《汉书·孔光传》）。号称“副天子”的丞相一职多为博士担任也由此始。在此之前，汉朝丞相皆由封侯者（即军人）担任，所谓“非封侯不拜相”。如高祖时萧何，惠帝时曹参、王陵、陈平、审食其，文帝时周勃、灌婴、张苍等丞相，皆为军人出身，景帝时的陶青、周亚夫等丞相，皆为功臣子嗣侯，亦出身军人之家。而武帝始以专治《春秋》的博士公孙弘为相，自此开“五经”博士任相之先河。昭、宣以下，非儒者绝不能居相位，已成定制。从这里可以明显感到汉王朝实施文治之决心，亦可见出士人阶层的优越地位确已非同往昔。当时邹鲁一带有谚语曰：“遗子黄金满籝，不如教子一经”，便是这种尚文尊士之风的写照。

为了更广泛地招揽人才，推行文治，汉武帝还为博士设弟子员。弟子员额定50人，倘能通经，便可得补郡国吏，成绩更好的还可为郎中，于是士人们又多了一条文学入仕的正途。另外，汉武帝又进一步完备了察举制度。察举是一种由下而上推选人才举荐为官的制度。汉儒董仲舒就是这样被举荐出来的。“后遂令州郡举茂材、孝廉，皆自仲舒发之。”[1]察举制度的实施，进一步扩大了文人学子入仕为官的途径，令众多士人“精英”脱颖而出，成为汉代王朝的政治栋梁与文化“师儒”。司马迁对此描述道：

公孙弘以《春秋》白衣为天子三公，封以平津侯。天下之学士靡然向风矣。……自此以来，则公卿大夫士吏斌斌多文学之士矣。（《史记·儒林列传》）

东汉蔡邕对此更是心旌神往地评论道：

孝武之世，郡举孝廉，又有贤良、文学之选，于是名臣辈出，文武并兴。汉之得人，数路而已。（《后汉书·蔡邕列传》）

这也就意味着，有汉一代的煌煌功业，与汉武帝“独尊儒术”的文治政策，以及由此产生的以文人为主干的政府组织是有一定关系的。钱穆说：“汉政府自武帝后，渐渐从宗室、军人、商人之组合，转变成士人参政之新局面。”“自此汉高祖以来一个代表一般平民社会的、素朴的农民

政府，现在转变为代表一般平民社会的、有教育、有知识的士人政府，不可谓非当时的又一进步。”[2]

可以想象，这是一个给士人学子以广阔发展前景，让士人学子扬眉吐气的时代。特别是种种人才遴选方式，主要贯穿的是重德唯才的原则，而不是一味地讲世袭，看出身。这对广大有抱负有才能的中下层知识分子来说，真真称得上是“得遇其时”。例如，像公孙弘这等大才，未进之时，只不过是放猪牧羊之辈，而今位列上卿，权倾朝野。还有许多士人的情况也与之相类似。对此，班固感慨地说道：

非遇其时，焉能致此位乎？是时，汉兴六十余载，海内艾安，府库充实，而四夷未宾，制度多阙。上方欲用文武，求之如弗及，始以蒲轮迎枚生，见主父而叹息。群士慕向，异人并出。卜式拔于刍牧，弘羊擢于贾竖，卫青奋于奴仆，日磾出于降虏，斯亦曩时版筑饭牛之朋已。汉之得人，于兹为盛……是以兴造功业，制度遗文，后世莫及。（《汉书·公孙弘卜式儿宽传赞》）

汉武时代这种不拘一格，惟才是用的政治策略，不仅造成了大汉帝国的空前强盛，而且也让一大批有才有志的士子，特别是那些出身低微的下层文人真正有了“遇其时”“遂其志”的感受。他们看到命运之神在向他们频频招手。这怎不令他们满怀感激地发愤向上，一腔热血地报国立功，充满豪情地一展宏图呢？

所以，“独尊儒术”的文治政策，首先唤起的是士人们的一种内在积极的情绪、抱负、志向、信心、欲望、幻想……对于他们来说，现在要进行的人生选择自然就不是“藏”和“隐”，不是单纯的“独善其身”，而是积极的“行”和“见”，是热情地介入现实，“兼善天下”。因此，反映在他们的精神状态、内心生活上，自然主要的就不是感时伤世的忧怨和悲怆，也不是醉生梦死的消沉和颓唐，而是视野开阔、生气勃勃、豪迈奋发，充满自信。

反映在审美文化上，这种士人所代表的社会文化心态，直接造成了一种整体上偏于感性的、直观的、扩张型、外向型的“大美”文化形态。该时代的士人文化心态与“大美”文化形态之间的内在联系，主要表现在他们对一种“广大之文”的写作上。也就是说，当他们那激荡亢扬的豪情、信念、胸怀、理想需要倾诉和表达时，他们便选择了“文学”（或汉人所说的“文章”）这种特定的体裁与审美的方式，而且，他们选择的不是别样的文学，而是一种能充分容纳和满足他们这种外向性、扩张性心理欲求的“广大之文”，即一种“润色鸿业”的，“铺张扬厉”的、“闳侈钜衍”的文学，一句话，一种感性壮美的文学。

如果从秦汉之际的广阔视野看，这种“广大之文”的典范作品大致是，以《谏逐客书》《过秦论》《报任安书》为代表的论说散文，以《史记》为代表的史传散文，以《子虚》《上林》为代表的散体大赋。

[1] 马端临《文献通考》卷二十八《选举考一》。

[2] 《国史大纲》（修订本），上册第148、149页，商务印书馆，1996年版。

论说散文

论说散文即论辩说理之文，是散文之一种。早在先秦时期，论说散文就已相当发达。文学史上所讲的先秦诸子散文，都可称做论说散文。当时之所以会出现论说散文如此发达的情形，主要与“士”阶层在春秋战国时代的崛起有关。那时的“士”阶层作为一种有知识有学问的社会力量，在诸侯列国之间具有十分特殊的重要地位。各国想富国强兵，称霸天下，或者在最低限度上保存发展自己，就需要有真才实学的人来给以辅佐和帮助，于是招贤纳士便成为当时盛行于诸侯王中间的一种时尚，而“士”阶层的社会地位也因此而有了较大提高。他们通过思想和语言，通过智慧和才能证实着自己的价值，实现着自己的抱负。在这一过程中，一种旨在论辩说理的文体——论说散文也随之大大发展起来。

论说散文得以产生的客观背景，决定了它的鲜明浓厚的社会功利性质，这与一般的文学作品是有所区别的。从这个意义上说，它不能算是纯粹严格的文学。但它在论辩说理过程中所流注的强烈情感，所充溢的才性气势，所融贯的修辞技巧，所显现的话语魅力等等，又无一不表征着它的文学性格。文学，就其本义而言，其实就是一门语言的艺术。它一方面在“说什么”上有自己特定的内容，一方面在“怎么说”上有自己鲜明的个性。正是在“怎么说”这一点上，论说散文充分显示了它的文学品格和审美价值。从创作动因上说，由于“士”阶层想把他们治国安邦、强国富民的思想和谋略准确完满地传达出来，获得国君的认可与赏识，进而显露自己的才华，实现自己的目的，就不能不在“怎么说”上下功夫。有的时候（据《战国策》中的某些记载）甚至“说什么”并不重要，重要的就是“怎么说”。于是铺排、夸饰、渲染、虚构、想象、情采、文气、声势、辞藻等，便成了“士”阶层在论辩说理时常用的手段，或者说，成了论说散文这一文体的基本审美特征。

秦汉之际的论说散文大致是先秦论说散文的延续和发展，但又带上了新时代的个性风采。有人称之为战国之遗响，秦汉之新声，颇为精当。所谓战国之遗响，就是它在文体形式上仍带有先秦论说散文的鲜明印迹，而所谓秦汉之新声，则是讲这一文体至秦汉之际又被贯注了一种新的精神和气象。正是这两方面的融合，使秦汉之际的论说散文成为古典散文的范本。

那么，从审美文化史的角度看，秦汉之际的论说散文究竟有哪些值

得关注之处呢？

从总体言，这时期论说散文大抵以奏疏、议论、书信等为形式，其“话题”（内容、对象）与先秦差不多，也属于所谓“宏大叙事”的范畴。所论之事大都为治国安邦之道、居安思危之理、用贤任才之策、富民强兵之术等，体现了士大夫对王道、国事、政治、现实等近乎宿命的关心和热情。如秦朝李斯的《谏逐客书》，是劝秦王政不要将居秦的客卿赶走，因为那都是些八方贤能，当世俊才，他们对秦王横扫六合、称霸天下的事业会很有用的。再如西汉早期贾谊的《过秦论》，指出强大的秦王之所以会败在“氓隶之人”陈涉之手，原因只有一个，那就是“仁义不施”，从而提出了施仁政、重民心的基本思想。文、景之际晁错的《论贵粟疏》则以“开其资财之道”为治国之本，主张重农抑商，发展生产。另有董仲舒《贤良对策》三篇，向汉武帝提出加强“大一统”，实行“罢黜百家，独尊儒术”的政治建议，等等。

武帝之后，随着士人阶层社会地位和生存状态有了较大变化，论说散文也开始出现诸如歌功颂德、劝谏讽谕、抒志发愤等内容。这意味着论说散文的审美内涵正在发生某种转换。

司马相如献给汉武帝的《封禅文》，称得上是一篇以歌颂“大汉之德”为主旨的范文。而司马迁的《报任安书》则似乎走向另一极致，专意抒发忠而见疑、无辜受刑的悲愤，控诉汉武帝的酷吏政治。西汉后期刘向的《谏营延陵过侈疏》《极谏用外戚封事疏》等奏疏，则对大修陵墓、外戚当权等政治弊端予以抨击。可以看出，这是一种与以往颇为不同的论说散文。

大体说来，秦至西汉前期的论说散文在内容上有一突出特点，那就是都洋溢着一种饱满的政治热情。对于士人出身的作家来说，政治、国家、王道等等事情仿佛不是外在于他们的，而是与他们息息相关的，甚至说，就是他们自己的事情。他们对这些事情的关心和焦虑，就是对自己前途、命运的关心和焦虑。因此，他们在这些事情上披肝沥胆，竭忠效命，并不是被迫无奈的，不是一种权宜之计，也不只是一种生存手段，而是他们生命的自我“燃烧”，是他们思想感情的自然流泻，是他们人生价值的自由选择。李斯在《谏逐客书》中对秦王政说：陛下您爱好天下的珍宝声色，却要将“客卿”（居秦的异国贤士）们统统赶走，“此非所以跨海内、制诸侯之术也”！您把良才贤士们都赶到敌国那里，这不是“损民以益仇，内自虚而外树怨于诸侯”吗？这样一来，要想国家无危，“不可得也”。这样的陈述，虽不排除李斯希望秦王留用自己的一点“私心”，但主旨却是一心替秦王着想，为国家考虑，充满了对秦国政治利益的焦虑和关怀；即使他真的有一点“私心”，也是同对国家前途的深切关怀通融为一的。汉初贾谊的《过秦论》通篇都是带着对大汉帝国的绝对忠诚，来对秦朝灭亡的原因进行思考和总结。这篇文章从文体上看似乎不是直接上疏皇上和朝廷的，但实际上却是为皇上和朝廷的政治利益而作的。它认为汉朝要想长治久安，就要汲取秦朝因“仁义不施”而顷刻覆亡的教训，以“仁政”为强国之本。这里所表现出的对皇帝、朝廷

和国家的拳拳之心、殷殷之情与李斯之文如出一辙。其他如晁错的《论贵粟疏》、邹阳的《狱中上梁王书》、董仲舒的《贤良对策》等文章，亦大体可作如是观。这是一种极能反映秦汉之际时代精神的文人心态和写作态度。他们那外向张扬、亢奋激荡的政治热情，为这时期文学之壮美气象的形成，提供了一种深广而有力的基础。

这一时期论说散文的“论说”方式也值得一说。实际上，强烈的外向性政治热情自然需要一种与之相应的论说方式。这一论说方式的基本审美功能就是最大可能地发挥语词本身的描述和修饰作用，以充分表达和体现内容层面上亢奋张扬的外向性政治热情。也就是说，语词在这里的作用并不仅仅是“记述”，更是一种“描绘”和“夸饰”。它要让所记述的事实和思想产生一种强烈、鲜明、“膨胀”的审美效果。这种描绘和夸饰并不是要遮掩、弱化事实与思想，恰恰相反，它正是要更有力地突出事实和思想。

所以，铺叙、排比、夸张、反衬、对比、重复、渲染、藻饰等，就成为这一论说方式的主要表现。李斯的《谏逐客书》就是将说理寓于极尽铺排的叙述之中。在论辩人才（客卿）对秦王霸业的重要性时，它不是简单地说说而已，更非“不著一字，尽得风流”，讲究含蓄蕴藉，而是围绕中心，层层展开，一一叙及，步步深入，多角度、全方位地加以铺叙，必欲说尽论透而后快。它对秦国历代国君赖客卿之力而不断发达的事实就采取“一一历数”的叙述策略。该手法的大量运用，使得文章的论述过程如浪似潮，排山倒海，滚滚而来，其不可抵御的强大的逻辑力量和论辩气势，不由得秦王政不信服。

在贾谊的《过秦论》中，这种铺排方式依然是主要的修辞手段之一。为了揭示秦朝灭亡的根本原因，也为了造成同秦朝的掘墓人陈涉的鲜明对比，文章首先一一历数了秦国从秦孝公到秦始皇共七代帝王步步强盛的过程，也一一历数了这一过程中辅弼历代秦王横扫天下的诸多贤士，从而造成秦国（朝）已成“子孙帝王万世之业”的强烈阅读印象，然后笔锋一转，如此“威震四海”的秦朝竟顷刻间亡于“氓隶之人”“迁涉之徒”陈涉之手，原因究竟何在？于是，一个虽仅11个字，却沉重无比、触目惊心的主题呼之即出：“仁义不施，而攻守之势异也！”

应当说，铺叙排比是这时期论说散文基本的“论说”方式，而夸张、对比、反衬、渲染、藻饰等手段则杂糅其间，辅助其中，愈加强化了文章的雄辩力量。比如《谏逐客书》说秦王政不爱异国贤士却爱异地珍玩用的是反衬对比，《过秦论》讲秦国勃兴强盛的不可阻挡与秦朝顷刻覆亡的不可逆转用的也是反衬对比。这些反衬对比手法使文章在一种内在结构的紧张关系中产生出强大的思想冲击力和情感震撼力，给人以泾渭分明、豁然开朗的美感。再比如《过秦论》写秦国力战“九国之师”，“追亡逐北，伏尸百万，流血漂橹”，用的是夸张、渲染。写秦统一中国后“践华为城，因河为池，据亿丈之城，临不测之渊以为固”等，用的也是夸张、渲染。除此之外，讲究声韵协调，辞采华丽的藻饰之美，也是这时期论说散文的一大特点。鲁迅《汉文学史纲要》中就曾说李斯《谏

逐客书》“尚有华辞”。这从审美感知的角度也有力地强化了文章的感染力。

汉武帝以后，随着西汉朝政的巩固和皇权的加强，一方面，“士”阶层对集权政治的依附性日益明显，另一方面，西汉王朝在达到鼎盛之际，君主专制的内在弊端也逐渐显露。这种境况反映在论说散文的内容上，就出现了以下几个特点：

一是歌功颂德的文章多了，以司马相如的《封禅文》为代表。《封禅文》堪称一篇辉煌的颂文。它热烈地赞美着“大汉之德”，说“大汉之德，逢涌原泉，沕潏曼羡，旁魄四塞，云布雾散，上畅九垓，下泝八埏……”尤其热情地颂扬着孝武之世，说汉武帝“仁育群生，义征不譓，诸夏乐贡，百蛮执贽，德牟往初，功无与二”。这样的歌功颂德文字，多少是有阿谀成分的，但又不能完全看做为奉承之作。因为汉武帝时代确实是古代少有的一个繁荣强盛的时代，而且武帝施行的文治政策，也委实让士人们感到了莫大的鼓舞和欢欣，所以身处当代的司马相如写出这样的文章，其中也是不乏他的真实心声的。该文情绪之饱满、气魄之非凡、辞意之昌大、文采之辉煌，在很大程度上反映了这一时代繁盛的社会现实和亢扬的士人心态，从一个特殊的角度将秦汉之际文学的壮美气象推向了一个新阶段。

二是表现抑郁不平之气，抒发牢骚愤懑之情的文章多了。东方朔的《答客难》《非有先生论》，扬雄的《解嘲》等即是这类作品，不过其中最有代表性的还是司马迁的《报任安书》。这篇被举为“百代伟作”“千古奇文”的作品，以愤激慷慨的情绪笔调，叙述了作者因李陵事件而受宫刑的经过，抒发了他忠而见疑、无辜受刑的悲愤，暴露了汉武帝时代的酷吏政治，表达了自己忍辱负重、矢志不渝地写作《史记》的崇高意志和坚定决心。该文的最大特点就是寓理于情，不仅以理谕人，更是以情动人。一股浓烈的、激荡的、深郁的冤情、悲情、幽情、豪情、真情、激情、愤懑之情、压抑之情、不屈之情、奋发之情，洋溢于字里行间，贯穿于行文始末，给人以强烈的心灵震撼。这里的“情”，不同于秦与汉初那种外向性的政治热情，而主要是一种由宫刑之辱所催发的、由人生的永恒信念、价值、理想等所撑持的生命激情。文学情感内涵的这一变化，对于论说散文，乃至对整个古代文学的发展而言，都是值得注意的。它至少意味着，在士人作家所恪守的价值信念与伦理政治的现实之间，在个人的抱负与朝廷的承诺之间，甚至在君与臣之间，已经不再像过去士人所想象的那样融洽无间了。司马迁极其痛苦地感受到了这一裂缝的存在。当然，他还不能在理性上对此作出自己的解释和选择，他只能用《报任安书》这篇雄文来宣泄这种痛苦，并力图用“究天人之际，通古今之变，成一家之言”的《史记》写作来抵消这种痛苦，以让生命获得真正的不朽和辉煌。所以司马迁此文之旨，虽痛苦但不消沉，虽悲愤却不自弃，而是仍喷薄着一股亢扬雄放的情感力量，仍融贯着一种伟大阳刚的人格精神。文中写道：

人固有一死，或重于泰山，或轻于鸿毛，用之所趋异也。……古者

富贵而名摩灭，不可胜记，唯倜傥非常之人称焉。盖文王拘而演《周易》；仲尼厄而作《春秋》；屈原放逐，乃赋《离骚》；左丘失明，厥有《国语》；孙子膑脚，兵法修列；不韦迁蜀，世传《吕览》；韩非囚秦，《说难》《孤愤》；《诗》三百篇，大抵圣贤发愤之所为作也。此人皆意有郁结，不得通其道，故述往事，思来者。……仆诚以著此书，藏诸名山，传之其人，通邑大都，则仆偿前辱之责，虽万被戮，岂有悔哉！然此可为智者道，难为俗人言也。（据中华书局影印李善注本《文选》）

这篇文字向我们展示了一颗忍辱负重、志存高远的伟大灵魂。明人孙月峰说，该文“读之使人慷慨激烈，唏嘘欲绝，真是大有力量文字”（《评注昭明文选》引）。又有清人吴楚材在《古文观止》中评该文道：“其感慨啸歌，大有燕赵烈士之风；忧愁幽思，则又直与《离骚》对垒。文情至此极矣！”《报任安书》确乎是一篇极为独特的壮美之文，它为秦汉之际论说散文的壮美气象，增添了一道绚烂无比的奇光异彩。

三是西汉中期以后，随着前期那种亢奋的外向性政治热情的消敛，论说散文中出现了一些温文尔雅、醇厚典重、侃侃而谈、坐而论道的作品，从中可以看出，一种趋于冷静的、理性化的审美倾向和写作态度开始形成。代表作品有董仲舒的《贤良对策》、桓宽的《盐铁论》、刘向的《谏营延陵过侈疏》《极谏用外戚封事疏》以及扬雄的《太玄》《法言》等。这些论说散文大都引经据典，层层分析，不急不迫，反复论述，洋洋千言，雍容和缓，循循善诱，深切著明，将为政之道，从学之理，匡时之意，救弊之情娓娓道来，既从容平易，又深沉厚重。它们之于审美文化的意义，在于建立了一种不同于西汉前期那种议论纵横、激切慷慨、豪迈雄放风格的新的论说方式。这种论说方式在深沉浑厚、舒缓典雅中虽仍不失壮美之风采，但终究有些内敛，有些婉转，有些心平气和了。当然，西汉后期扬雄的《解嘲》等文章还遗留一些慷慨的气势与雄辩的情采：

夫上世之士，或解缚而相，或释褐而傅，或倚夷门而笑，或横江潭而渔，或七十说而不遇，或立谈间而封侯，或枉千乘于陋巷，或拥帚彗而先驱。是以士颇得信其舌而奋其笔，窒隙蹈瑕而无所诎也。当今县令不请士，郡守不迎师，群卿不揖客，将相不俛眉；言奇者见疑，行殊者得辟，是以欲谈者宛舌而固声，欲行者拟足而投迹。向使上世之士处乎今，策非甲科，行非孝廉，举非方正，独可抗疏，时道是非，高得待诏，下触闻罢，又安得青紫？且吾闻之，炎炎者灭，隆隆者绝；观雷观火，为盈为实，天收其声，地藏其热。高明之家，鬼瞰其室。攫挐者亡，默默者存。位极者宗危，自守者身全。是故知玄知默，守道之极。

你看，上世之士是何等潇洒，何等舒畅！他们“颇得信其舌而奋其笔，窒隙蹈瑕而无所诎”，有一片自由发展的天地。而今世之士都是“言奇者见疑，行殊者得辟”，只好“欲谈者宛舌而固声，欲行者拟足而投迹”，最后只好以“默默”而苟存，以“自守”而全身。从这些文字中我们仍

可感受到作者的慷慨之情和雄辩之力，但也同时感受到一种生命能量深受压抑的沉重和悲苦，感受到这种慷慨之情和雄辩之力已明显地底气不足了。文章每每回到清静寂寞、默默自守的题旨上去，显出一种无可奈何的心态，读来让人倍觉清冷和空茫。这似乎预示着作为论说散文之范本的“西汉之文”已历史地走向了衰微。

史传散文

汉代是一个史传散文勃兴的时代。

有人说，中国古代文化是一种“史官文化”，这话有一定道理。《汉书·艺文志》载：“古之王者世有史官，君举必书，所以慎言行，昭法式也。”这里一是说明了史官文化发达的原因，一是指出了史官一职的基本职能，那就是监督君主言行，昭示规范法度。就后一方面看，古代史官在社会政治体制中的地位十分特殊。

史官的渊源实际上是“巫”，即所谓“巫史”。它作为联系神界与人界的一个中介环节，担负着对下传喻上天旨意和对上汇报人事民情的双重使命。传喻上天旨意的主要方式是卜筮及对卜筮兆象所作的推测和解释。汇报人事民情的主要方式则是记史，把人间发生的事，特别是君主的言行和人民的情况记录下来，以让上天明鉴。后来，特别到西周有了较完备的国家政权形式，“巫史”的双重使命才出现分化，其“巫”的一面主要留落在民间，而其“史”的一面则在国家体制中发展为专门的官职，形成了发达的史官之制。但是，史官虽没有了“巫”的角色特征，却仍保留着原始“巫史”代天立言记事的神圣信念和使命感。因此，他作为朝廷命官，固然要按统治者旨意行事，但其代天立言记事的神圣信念和使命感，又使之在人格上、精神上保持着一定程度的独立性。这也是历史上常有史官因坚守信念、直书无隐而同统治者发生冲突的重要原因。古代史官的这种特殊地位使他在记言录事的同时，又常对所记人事做出某种是非善恶的价值判断和好恶褒贬的情感评估。这样，历史在古代史官那里，就常常具有很强的主体性色彩，记言录事不是一种纯机械被动的写作行为，而是一种带有主观体验色彩和创造冲动的能动性活动——历史因此沟通了文学，同文学建立了内在的联系。这也就是古代许多历史学家同时也是文学家的缘由。

一方面是史官文化的极为发达，一方面是史学与文学的不解之缘，造成了中国古代审美文化的一个奇特景观，那就是史传散文的蔚为繁盛。

从史传散文的“传”主要指以人物为中心的传记这一角度看，先秦时期的历史散文还不能算严格意义的史传散文。它们大都以记言或记事为主，人物描写只是记事、记言过程中兼而为之的现象。但正是这种兼而为之的人物描写，成为史传散文发展的渊源和胚胎。秦汉之际才是史传

散文真正的开创期。司马迁（014）的《史记》作为一部以人物为中心记叙历史事件的纪传体著作，标志着史传文学的诞生。



014　司马迁像（清刻本《晚笑堂画传》）

对于中国审美文化的发展而言，史传散文《史记》的独到内涵、特征、意义是什么？

首先，它最令人瞩目的是那种宏大的、广阔的、深邃的、高远的历史视野和纵横古今、雄视百代的壮伟气魄。应当说，这种宏阔的视野和壮伟的气魄只有在“大一统”的汉代鼎盛时代才会成为可能。因此，虽然《史记》看起来只是一种个人的写作行为，但它所依恃所反映的却是那个时代的主流审美文化精神。

《史记》是中国第一部纪传体通史著作。它记述了上自黄帝，下至汉武帝太初年间，大约三千多年的历史。在体例结构上有12本纪、10表、8书、30世家、70列传，共130篇。其中“本纪”“世家”“列传”大都为人物传记，共计112篇，为《史记》内容最精彩的主体部分。翻开“本纪”十二，我们看到的是从远古“五帝”开始的历代、历朝帝王的兴废之迹及与之相关的重大历史事件。显然，司马迁是以历代帝王作为历史事件的中心人物来加以描述的，同时这种描述又是他整个历史描述的统率和主纲。阅读“世家”三十，除《孔子世家》《陈涉世家》外，其他各篇均为春秋战国及汉代各主要封国诸侯、勋贵的传记。显然，如果“本纪”是以帝王为主角的话，“世家”则基本以诸侯为对象。那么，“列传”七十又主要是写的谁呢？《史记索隐》说：“列传者，谓叙列人臣事迹，令可传于后世，故曰列传。”这一说法不确。实际上，“列传”所叙人物远比“人臣”要广泛得多、繁杂得多，其中包括贵族、贵族公子、各种官僚、政治家、军事家、思想家、文学家、经学教授、策士、隐士、说客、刺客、游侠、土豪、医生、卜者、商人、俳优、幸臣以及少数民族匈奴、大宛、西南夷、南越、东越、朝鲜等等。由此可见，《史记》所写人物范

围，几乎涵盖历朝历代，各色人等。通过这一系列人物有声有色的活动，司马迁向我们展示了历史大舞台上一幕幕恢宏悲壮的人间活剧，一幅幅波澜壮阔的历史画卷，一篇篇深沉亢扬的时代华章！这种由大视野、大气魄而勾画出来的大场景、大历史，折射出来的正是在“大一统”的西汉语境中盛行的“究天人之际，穷古今之变”的“巨人”心态，表征的也正是在这一时代蔚为主流的“大美”文化气象。

其次，《史记》作为史传文学，其突出特色是它鲜明的写实精神。晚于司马迁不远的西汉刘向、扬雄以及东汉班彪、班固父子都认为，《史记》的基本精神就是“实录”，而所谓“实录”，也就是“其文直，其事核，不虚美，不隐恶”（《汉书·司马迁传》），亦即客观地述录历史事实。这种“实录”精神实际上与前面谈到的“巫史”时代即已形成的“直书无隐”的神圣信念和使命感有着深刻的联系。当然，对于司马迁而言，“实录”不仅是一种史学精神，也同时是一种美学追求，也就是说，通过这种“实录”式写作，他不仅要写出一部比较客观、完整、全面的历史，而且还要塑造出一系列有血有肉、富于个性的人物形象。通过这些人物形象，人们不仅可以生动直观地“看到”历史，而且还可以从中获得极大的审美满足和愉快。

实际上，“实录”是需要骨气和勇气的。对于先秦时期的史实，“实录”无非就是尽量客观地考订、选取、使用和表述历史资料的问题，而对于秦汉之际的近百年史，“实录”就不仅仅是个如何处置历史资料的问题，而更是一个直面现实、记录现实、评价现实的问题。这里面的诸多“忌讳”是不言而喻的。司马迁的“实录”精神正是在这里体现了它光辉的历史品格和美学意义。作者以真实为第一原则，不论写谁，都既“不虚美”，也“不隐恶”，因而其笔下的人物都不是平面的、抽象的、单一的，而是立体的、具体的、复杂的，是实实在在、有血有肉的生命个体。从皇帝王侯、贵族重臣，到地方长官、下层士民，在每个人物身上几乎都可以看到真诚与虚伪、豁达与狡诈、善良与丑恶、坚韧与怯懦、豪雄与卑琐、宽厚与暴虐、英雄与庸人等对立品格的糅合统一，从而展现了生命个体的多面性、矛盾性和真实性。如写刘邦这样一位大汉开国皇帝，倘从个人安危得失考虑，就只能写其正面，饰其功绩，将其“神化”。但司马迁却写出了一个复杂的活脱脱的刘邦，一方面固然有“神化”的笔法，有颂美的内容，《高祖本纪》中就突出了有关刘邦的诸多神异传说，也正面描写了刘邦的豁达大度，坚韧不拔，善于用人等等长处；另一方面也写出了刘邦“不事家人生产作业”“好酒及色”的一面。在《项羽本纪》《萧相国世家》《淮阴侯列传》等篇中，司马迁对刘邦缺陷的描写就不再是含蓄的、表面的，而是直接展示其狡诈、虚伪，冷酷、猜忌，甚至怯懦、卑琐和无能等内在性格品质。这样，就向我们展示了一个真实可信、生动可感的刘邦，一个“活”的刘邦。

对项羽的描写也是如此。司马迁总体上对项羽持赞赏、同情和惋惜的态度，但对其暴虐、昏聩等缺点也给以充分的批判性再现。正如钱锺书所说：

“语言呕呕”与“喑噁叱咤”，“恭敬慈爱”与“剽悍滑贼”“爱人礼士”与“妒贤嫉能”，“妇人之仁”与“屠坑残灭”，“分食推饮”与“玩印不予”皆若相反相违，而既具在羽一人之身，有似两手分书，一喉异曲，则又莫不同条共贯，科以心学性理，犁然有当。《史记》写人物性格，无复综如此者。[1]

正因为将项羽的矛盾性格写得“无复综如此者”，所以《项羽本纪》具有极高的文学水准和审美价值，成为《史记》中脍炙人口、千古传诵的名篇。

总之，《史记》的“实录”精神，使其笔下的人物形象不仅具有历史可信性，更具有文学观赏性。正如日本学者斋滕正谦所说：“读一部《史记》，如直接当事人，亲睹其事，亲闻其语，使人乍惊乍喜，乍惧乍泣，不能自止。是子长叙事入神处。”[2]从审美文化史的角度讲，它提供了一种偏于写实的范本化文学叙事模式，推动了汉代偏于外向认知的美学观念的较大发展，对后代小说、戏剧等艺术的影响至为深远。

再次，《史记》不仅重视随事写人，而且尤擅借事舒愤，因人表情。它通过一系列人物形象的描写，不仅客观全面地记叙了历史，而且也强烈地表达了作者对人生的悲剧性体验，抒写了作者鲜明的爱憎情绪和满腔的怨怼愤懑，表达了作者不媚不屈的人格志向和对美善理想的执著追求。在这个意义上，《史记》可以说既是一部历史著作，也是一部抒情长诗！这也就是鲁迅所说的，《史记》是司马迁“发愤著书，意旨自激”而凝成的“史家之绝唱，无韵之《离骚》”。它“惟不拘于史法，不囿于字句，发于情，肆于心而为文”[3]。当然，《史记》在记事写实的文体形式中所表现出的浓烈的言志表情色彩并不同于一般意义上的抒情诗，但它在美学精神上却与抒情诗有异曲同工之妙，有相通相契之处。

《史记》“发于情，肆于心”的审美表达方式主要有二：一是作者把自己的爱憎态度和情感评价寓于客观的事实叙述之中，通过人物自身的言行举止发表出来。通过对霸王项羽、刺客荆轲等人的描写，表现了作者的英雄主义情怀和理想；通过对名将李广虽功勋卓著却不堪贵戚排挤而“引刀自刭”的悲剧命运的描写，寄托了作者对自身不幸遭遇的怨愤与悲叹；通过刻画屈原、贾谊等一大批品行卓异、扬名天下，却最终或多或少落个悲剧性结局的英雄式形象，作者寄寓了一种怀才不遇、壮志难酬、英雄失路、无所归依的人生痛苦和信而见疑、忠而受谤的激愤情绪。这正应了作者自己所说的，“此人皆意有郁结，不得通其道，故述往事，思来者”（《报任安书》）。《史记》中许多人物和事实的描述，实际上也可视为作者自己某种“郁结”、某种“愤懑”的“隐喻”和“投射”。

二是作者以夹叙夹议的方式独抒胸臆，直发孤愤，明白显露地表达自己的主观感受和情感态度。这方面尤以《屈原贾生列传》和《伯夷列传》为最典型。屈原因品行高洁、忠君爱国而为小人所谗谄，被楚王所疏绌，遂于愤激之中作了《离骚》。对此，司马迁评述道：

屈平疾王听之不聪也，谗谄之蔽明也，邪曲之害公也，方正之不容也，故忧愁幽思而作《离骚》……屈平之作《离骚》，盖自怨生也。

这段话，与他在《报任安书》中讲自己因舒愤懑而写《史记》的意思几可互证，故可视为他自己心迹的一种表白。他这样来评价屈原："其志洁，其行廉"，"濯淖污泥之中，蝉蜕于浊秽，以浮游尘埃之外，不获世之滋垢，皭然泥而不滓者也。推此志也，虽与日月争光可也"。这里是赞美屈原，但谁又能说这不是作者所抒发的一种自我怀抱和心声呢？《伯夷列传》也是一篇只有少量叙事，而大部分内容都是咏叹抒怀的传记文章。伯夷与其胞弟叔齐是传说中的大贤，为人正直清廉，主仁重孝。因反对武王伐纣而"义不食周粟"，"遂饿死于首阳山"。对此，司马迁大发感慨道：据说"天道"是讲善有善报的，那么，伯夷、叔齐"积仁洁行如此而饿死"，他们算不算是善人？若是善人，那老天又是怎样"报施善人"的？相反，那些"日杀不辜，肝人之肉，暴戾恣睢"，"横行天下"之徒，"竟以寿终"，"若至近世，操行不轨，专犯忌讳，而终身逸乐，富厚累世不绝"。对这样荒谬的事情，"余甚惑焉，傥所谓天道，是邪非邪"！这就直接对"天不变，道亦不变"的所谓"天道"的合法性、权威性发出了有力的质疑，实际上也是作者对自己的命运不公和内心幽怨的一种借题发挥。

这里有两个问题值得注意：一是对《史记》这种以"实录"为原则的史传散文所表现出的抒情色彩，究竟该作何理解？它是否同"实录"精神相违背，以及它是否同魏晋以后那种"缘情"论美学思潮相一致？我们认为，实际上，这种史传散文的抒情色彩和魏晋以后的"缘情"美学，虽在总体上体现了中国审美文化偏于主体、突出情志、讲究体验的基本特征，因而在根本上有一致性，但其间的差别还是明显的。《史记》的抒情，一方面毕竟不同于一般的诗文抒情，它受史传文体的限制，不能脱离客观叙事这一基本规则，而且从更大的视野看，整个汉代审美文化也都表现出明显的摹物写实特征，这都决定了《史记》的抒情色彩不是也不会是主导形态。另一方面，它的抒情特点是相对外向的、直白的、愤激的和说辩化的，在很大程度上也可视为作者自我心情的一种"实录"。这与魏晋以后的"缘情"美学所讲究的那种内向的、体味的、含蓄的、神韵化的抒情方式还是不同的。在很大程度上，《史记》的抒情更带有汉代审美文化那种强烈的认知性、实践性特征，是其外向性认知欲望和实践冲动的一种伴生性激情体验。从这个意义说，《史记》的抒情并不悖离其"实录"精神。

二是《史记》的叙事表情中涵蕴着一种主体（作者）与现实（环境）之间的紧张气氛。行文始终都充满着一种怨怼之气、愤懑之情。其对"天道"的质疑和对"世道"的剖析，对人间黑暗的控诉和对暴政专制的谴责，都可以说是很尖锐很大胆的。这就在一定程度上突破了儒家"怨而不怒""哀而不伤""温柔敦厚"的美学规范，显示了一种古代审美文化中少有的反抗性和批判性色彩。但这是否意味着司马迁已在整体上超越了个体和社会、情感和伦理相和谐的古代审美文化原则了呢？显然还不能这

样说。事实上，他的这种反抗性和批判性色彩，更多地尚属一种情绪化的“舒愤懑”范畴，而不是一种真正个性化的自觉理性的美学选择。具体地说，他的情绪化反抗和批判并非真正超越他对王道理想、宗法伦理、皇权政治、礼乐美学等等整个古代文化体系的总体认同。天道公正、君主聪明、政治清廉、礼乐相得等，仍是他用来审察、剖析和批判历史现实的基本准则。这便决定了他所反抗、批判的对象是非本质、非主流的东西，也同时决定了他不会真正突破“温柔敦厚”的古典和谐美理想。他在论乐时曾说：“凡作乐者，所以节乐”，“故音乐者，所以动荡血脉，通流精神而和正心也”（《史记·乐书》）。这里的“节”“和正”等观念，即为古典和谐美理想的一些具体表述。类似的表述，在《史记》中屡见不鲜。所以，可以大体认定，司马迁的美学理想总体上仍是古典的、和谐的，只是在这个基础上又包含着一定程度的激荡、怨愤、抗争、批判等不和谐因素，再加上他独发孤愤、直抒胸臆的表情方式，这就使得其文章涌动着一股狂飙雷电般的力量和慷慨激烈的气势，具有一种奇崛雄肆之象和抑扬悲壮之美，给人以惊心动魄、一唱三叹的审美感受，从而以其更加特异的文学素质呼应和凸显了西汉时代的“大美”文化精神。

[1] 《钱锺书论学文选》第3卷，第7页，舒展选编，花城出版社，1990年版。

[2] 《史记会注考证》引《拙堂文话》，见［日］泷川资言《史记会注考证》第十册第99页，文学古籍刊行社，1955年版。

[3] 《汉文学史纲要》，《鲁迅全集》〈八〉第308页，人民文学出版社，1957年版。

散体大赋

赋是汉代最为流行的文体。赋之于汉，如同诗之于唐，词之于宋，曲之于元，小说之于明、清，堪为当时文学的范型和代表。

有汉一代，以景帝到武帝这一时期为最强盛最发达，而这一时期也正是赋这一中国古代独具一格的文体的成熟期、鼎盛期，其主要体式，便是以司马相如《子虚》《上林》为代表的“散体大赋”（亦通称“汉大赋”）。因此可以说，散体大赋又可视为汉赋的范型和代表。

散体大赋的突出意义在于它鲜明地体现了秦汉之际，特别是汉武帝时代那种进取、拓展、认知、占有、征服、创造等主流文化精神，体现了该时代那种感性、外向、宏阔、繁富、博大、豪迈、雄奇、巨丽等主流审美文化特征。

对于散体大赋，或汉大赋的主要特征，新中国成立以来有过种种解释。一说它是歌功颂德、粉饰太平、内容空洞的贵族文学，因而是不值得肯定的；一说它着重在一个“讽”字，虽说是“劝百讽一”，但讽谕是它的创作宗旨，因而是值得肯定的；还有的说它堆砌辞藻、虚而无征，自然也属糟粕等等。这些说法，不能说没有一定道理，但总体言之，这种就事论事的简单肯定或否定，似乎更多地偏重于一种社会学意义的功能论、价值论评估，而忽略了对汉大赋内在审美特性的认知和解释。

再往前追溯，更传统的解释则是主要着眼于汉大赋的文学表现手段，认为其特色一在铺张或铺叙，一在夸饰或夸张，一在藻饰和辞采。这些概括大致不错，但用审美的眼光看，还需要作具体解释，以在理性的层面上揭示出汉大赋在表现手段背后所蕴含的具体审美意蕴。

首先，散体大赋的主要审美特性和功能并不在社会政治意义的讽谕（尽管有一定的讽谕因素），也不在主观情感的抒写（尽管有一定的情感想象色彩），而在于对外部世界的感性体认、摹拟、写实和再现。也就是说，它的美学支点不是内向的、心理的，而是外向的、认知的。它偏重于对对象的客观把握而非心灵的主观抒写，偏重于对外在感性世界的穷形尽相和遍观总览而非对主体行为的伦理反省和价值评估。这是我们对汉大赋审美特性和功能的一个基本判断。我们把这一判断视为汉大赋这一文体和偏于“言志”“缘情”的诗歌有所区别的重要标志。实际上，古人对此已多有论述。左思说：“发言为诗者，咏其所志也；升高能赋

者，颂其所见也。”（《三都赋序》）陆机说：“诗缘情而绮靡，赋体物而浏亮。”（《文赋》）这里的“所见”，便是与主体相对的大千世界，自然万物。而所谓“体物”，即是对所“见”之物的体认和摹拟。左思和陆机在与诗的比较中对赋所作的把握和阐释，应当说基本抓住了赋的审美特质之所在。

实际上，从赋这一文体的源流演变中也可看出这一点。元人祝尧在《古赋辨体·两汉体》中说：“汉兴，赋家专取诗中赋之一义以为赋。”按这个说法，汉赋是从诗之赋、比、兴三义中的“赋之一义”转化来的。那么，“赋之一义”又有什么特点呢？刘勰解释说：“‘赋’者，铺也。铺采摛文，体物写志也。”（《文心雕龙·诠赋》）；锺嵘解释说：“直书其事，寓言写物，赋也。”（《诗品序》）；朱熹解释说：“赋者，铺陈其事而直言之也”（《诗集传》）。这些解释虽不尽相同，但在指出“赋”有“铺陈”“直言”“体物”“写事”等特征上，却是共同的、一致的。这就告诉我们，赋的基本审美特征就是对客观事物、外部世界直接而充分的体认、描摹、雕画和铺述，或者说，是一种感性层面的写实和再现。正如刘勰在谈赋时所说：“写物图貌，蔚似雕画，抑滞必扬，言旷无隘。”（《文心雕龙·诠赋》）大意是说，赋体工于描摹事物的形貌，其描绘的华美如同雕刻图画，它能把不显眼的事物写得鲜明突出，使所表达的内容广阔而不狭隘。刘勰对赋的这一描述，生动地揭示了赋偏于铺述、摹拟、写实和再现的审美特征。汉大赋作为赋之范型和代表，在这一点上更不例外。

汉大赋的代表作家是司马相如。鲁迅曾说：“武帝时文人，赋莫若司马相如。”[1]那么司马相如的大赋创作是怎样的呢？元人祝尧引述定斋的话说：“长卿长于叙事。”（《古赋辨体·两汉体》）这即讲司马相如的大赋是偏于摹拟叙述客观事物的。事实上，他的《子虚》《上林》也正是如此。过去人们一提到这两篇赋，就往往以社会功利主义的尺度衡量之，肯定者如司马迁说它们“其要归引之节俭，此与《诗》之讽谏何异”；否定者如班固说它们“竞为侈丽闳衍之词，没其讽谕之义”，虽毁誉不一，标准却无二，即都未脱儒家诗教之窠臼。其实这两篇赋的真正妙处并不在此。从审美文化的角度看，它们的真正价值和意义在于用文学的话语形式再造了一个感性、繁富的外部世界，从而奠定了汉大赋偏于铺排描摹和体物叙事的基本审美模式。

《子虚》《上林》以游猎为题材，以假设的子虚、乌有先生和亡是公等几个人分别铺叙自己所见所闻的方式，先对齐、楚两诸侯国的物产之富，田猎之盛，继而对天子宫苑的壮观景象和君臣游猎的浩大场面一一展开叙述。这种叙述方式和结构本身就决定了作品的外向摹拟性质和感性认知趣味。同时，正是通过这些虚构人物的叙述，自然外界的纷繁物色成了作者刻意描摹、铺排和展现的主要对象。我们不妨摘取《上林赋》中描写离宫别馆的一段文字，来具体感受一下：

于是乎离宫别馆，弥山跨谷；高廊四注，重坐曲阁；华榱璧珰，辇道纚属；步櫩周流，长途中宿。夷嵕筑堂，累台增成，岩窔洞房。頫杳

眇而无见，仰攀橑而扪天；奔星更于闺闼，宛虹拖于楯轩。青龙蚴蟉于东厢，象舆婉僤于西清；灵圄燕于闲馆，偓佺之伦，暴于南荣；醴泉涌于清室，通川过于中庭。盘石振崖，嵚岩倚倾，嵯峨磼嶫，刻削峥嵘；玫瑰碧琳，珊瑚丛生。瑉玉旁唐，玢豳文鳞，赤瑕駮荦，杂臿其间；晁采琬琰，和氏出焉。

从这段文字中，我们可以看到上林苑内离宫别馆的具体位置、地形、跨度、架构、层次、装饰、雕绘、阁道、长廊、台榭、屋椽、楼高、门窗、栏槛、正寝、厢房、闲馆、清室等各个侧面，还可以看到川过中庭、大石堆砌、低处倚倾、高处嵯峨、玫瑰鲜艳、珊瑚丛生、玉田广大、与石夹杂、色彩斑驳、如同夜光等各处胜景。这两篇赋几乎都充满了这种文字，其描述也大都追求以似为工，以博为要，以全为贵，以繁为尚的美学旨趣。

值得注意的是，其后的散体大赋，更加突出地袭用了司马相如所奠定的这种偏于感性描摹铺排记叙的审美模式。在以班固《两都》、张衡《二京》为代表的京都大赋里，“其体物状貌的创作意识之自觉，描摹再现的范围之广泛，写实拟景的手段之丰富，可谓尽其极至，令人感叹。在这种大赋里，天文地理、山川人物、宫殿苑囿、草木虫鱼、浮雕歌舞、珠宝珍奇、繁礼缛仪……但凡辞人所见所闻，无不可汇聚笔端。至于那不可胜计的专写一事一物的赋作，更在这个以真为美，以似为工，以全为贵，以细为法的美学焦点上有过之而无不及。就题材范围来说，可谓包笼万物，无所不摹，诸如宫赋、舞赋、屏风赋、笔赋、机赋、羽扇赋、琴赋、棋赋、柳赋、几赋、雀赋、针缕赋、捣素赋、出征赋等，从耕织征猎到珍玩饰物，从建筑工艺到琴棋书画，几乎涉及人们所接触的各种器物与事项，而在具体描写方面，其细腻、刻意、形似，简直达到无以复加的程度。如王延寿写《鲁灵光殿赋》，便变幻各种视角和焦距，用俯视、侧视、平视，用远距离鸟瞰、近镜头特写等手段，将殿堂的外观、内里、各个房间、每根雕柱，都尽行刻摹，几乎不放过每一个局部或细部，完全抵得上一幅宫殿解剖图。这里还要特别指出的是，如果说司马相如还试图在作品中加上一点讽谏作为点缀的话，这些赋作则连这种点缀也没有，自始至终就是对‘物’的追逐和描摹”[2]。难怪茅盾不同意刘勰对赋体“铺采摛文，体物写志”的规定，指出：“‘写志’二字在汉赋中实已落空，只有‘体物’倒真是汉赋的总面目。”[3]不管茅盾对汉赋估价如何，他这句对汉赋总面目的把握却是十分中肯的。

其次，散体大赋固然以体物叙事为旨趣，但这种体物叙事不是一般意义上的对事物的摹拟和再现，而是对对象的全体总貌，对世界的巨细宏微的完整把握和描述，摹拟、再现的是对象界的“全景”和“大观”。这种把握和陈述、摹拟和再现在更深的意义上，带有一种话语形式的外向扩张、占有和征服的浓厚意味，因而从文化语境看，与大汉王朝“大一统”的社会意志，以及士人阶层“兴造功业”的文化心态之间，存在某种因果关系。司马相如作赋，就旨在“控引天地，错综古今”，因为在他看来，“赋家之心，苞括宇宙，总览人物”（《西京杂记》卷二）。这与前

述司马迁写《史记》是为了“究天人之际，穷古今之变”的伟大抱负不正如出一辙吗？不正都体现了西汉鼎盛时期那种积极进取，蓬勃向上，雄视天下，傲倪古今的主流文化精神吗？

正是在这里，散体大赋的体物叙事自然地蕴涵着一种豪雄之气，显现着一种宏大之象，表征着一种巨丽之美，如同《上林赋》中所说：“君未睹夫巨丽也，独不闻天子之上林乎！”这一“巨丽”之说，对我们把握散体大赋审美特征是很关键的。

由此我们可以较深刻地理解汉大赋的“夸饰”和“藻饰”这两个基本特点。这是两个经常受到人们指摘的大赋特点。西晋挚虞的批评较有代表性，他说：“今之赋（按指汉大赋）……假象过大，则与类相远；逸词过壮，则与事相违；辩言过理，则与义相失；丽靡过美，则与情相悖。”（《文章流别论》）这里讲的都是大赋的“夸饰”和“藻饰”所带来的“缺陷”。这一批评不能说毫无道理。“夸饰”也好，“藻饰”也好，既讲一个“饰”字，就避免不了主观色彩和想象因素，就会在某种程度上突破对象本身客观的时空秩序和物理表象，从而形成与原始物象时空的某种距离，产生新的审美表象。而所谓“夸饰”“藻饰”，则一以夸大、夸张、夸耀等手法，一以文采华丽的语辞形式，来增加、强化事物形貌的特征和美，使之成为不同于客观对象的文学表象和审美对象。这自然也避免不了某种主观性、想象性，从而与原始物象“相远”“相违”了。

但是，汉大赋的“夸饰”“藻饰”还有自己特定的美学内涵。它所表现出的主观想象、情绪夸张、文辞丽靡等，一方面并未从根本上违背其体物叙事、拟象摹形的基本审美趣尚，即如挚虞所说，“今之赋”，还是“以事形为本”的（《文章流别论》）。换言之，它的夸饰性、虚拟性更多的是作为一种修辞手段来运用的，其目的主要不是为了抒情写意，而是旨在张扬客观对象的状貌和态势，使其情理形相得以充分地展现。对这一点，刘勰有很精辟的解释，他说，像司马相如笔下“上林之馆，奔星与宛虹入轩”这样的夸饰性描写，其实质正是“莫不因夸以成状”，即其夸饰的目的是为了拟景写实，“是以言峻则嵩高极天，论狭则河不容舠，说多则子孙千亿，称少则民靡孑遗……辞虽已甚，其义无害也”。所以他的结论是，“形器易写，壮辞可得喻其真”（《文心雕龙·夸饰》），亦即对于具体事物来说，夸张的言辞可以使它的形象更加真实。这个观点，应当说是对大赋夸饰特征的精深理解。

另一方面，这种夸张性描写和辞藻化渲染也是旨在创造大汉文学所特有的发扬蹈厉的“大美”气象。鲁迅说司马相如的大赋“益以玮奇之意，饰以绮丽之辞”，“不师故辙，自摅妙才，广博闳丽，卓绝汉代”[4]。这即涉及了汉赋的“夸饰”“藻饰”（即所谓“玮奇之意”“绮丽之辞”），是通过一种“自摅妙才”的主观方式，来表达大汉特有的“广博闳丽”之美。傅毅《舞赋》中有一句“摅予意以弘观兮”，似乎可以作为对鲁迅这一论述的绝妙注释。实际上，当司马相如说“赋家之心，苞括宇宙，总览人物”时，他已经用一种主观夸张的话语形式表达了这样一种西汉时代特定的“大美”情怀和气魄。所以，从根本上说，无论是汉大赋的夸张笔法，

还是其丽靡文辞，实质上都是宏大、广阔、统一、强盛、雄奇、繁富、勃扬、豪迈等西汉社会现实和文化心态的一种文学反映。实际上，在前面讨论的论说散文、史传散文中，这些诸如铺排、夸张、渲染、藻饰等手段已经得到广泛运用，汉大赋只是将这些手段更加自觉地用来突出“大美”型时代文化精神而已。

再次，从审美文化发展史的角度看，西汉散体大赋的出现是一个意义重大的事件。它至少有两大贡献：其一，充分发挥了中国语言的审美潜能，极大地丰富了汉语词汇的文学表现力。它虽然在一定程度上有炫博耀奇、堆砌辞藻、滥用生词僻字之嫌，但同时在锻炼词句、讲究辞采、追求语词的摹物状景技巧和声色气势效果等形式美学方面，它又确乎大大地前进了一步。魏晋以后以沈约“四声八病”为代表的文学形式美理论的大发展，若没有此前汉大赋对语言之美的开发这一环节，那是不可想象的。

其二，也是最重要的，就是汉大赋极大地拓展了艺术的空间意识，提高了文学体物摹形的能力，开拓了审美的感性视野和对象界域，为自然物真正获得独立之美作了比较充分的历史准备。我们知道，中国审美文化总体上有着浓厚的主观性、内向性和体验性色彩。从思想观念上说，“天之历数在尔躬”（《论语·尧曰》），“万物皆备于我”（《孟子·尽心上》），“万物与我为一”（《庄子·齐物》）等论述，皆表明外在的、感性的、物质的对象界并不与人相疏远，相对立，而是与人息息相通，浑然如一的。因此，对于人而言，它在本质上就难以构成一种认知性、思维性客体对象，而主要是一种体验性、内省性对象。换言之，在一种“天人合一”的主客结构中，主体对客体的把握和体认，不用通过对它的外向性探索和认知来实现，而主要是通过一种内向的自省和体验来完成。这就使中国审美文化形成了这样的特色：它总体上是偏于主体、内向、情感、心理的，是偏于言志、缘情、畅神、写意的，与之相应，则是像西方古希腊以来的那种“摹仿”论、“求知”论、再现论美学观念在中国古代的先天不足，相对匮乏。在整个先秦时代，我们所看到的主导性的诗学理论是“言志”说，主导性的文艺形态是《诗经》《楚辞》这样的抒情诗，以及与诗一体、极为发达的音乐等。也就是说，是偏于主体的、表情的、言志的文艺作品和美学思想居于绝对优势，成为审美主流。相反，那种客观的、外向的、拟形图貌的描写，那种偏于客体的、对象的、摹仿写实的美学倾向却处于被遮蔽的状态，没有得到充分的发展。就文学来说，那种客观的景物表象的摹拟描写虽已经出现在作品中，但这种描写是不多的、有限的、非主流的、不独立的。它们要么只是表情言志的“比兴”手段（如在《诗经》中所常见的），要么只是主体人格的衬托象征（如《楚辞》中所多用的），要么只是某种寓言的形象载体（如在《庄子》中所惯写的）。总之，在先秦，感性的、外在的对象世界虽开始为审美所关注，为文学所描摹，但总的看还未从文艺所侧重的政治、道德、人事、情感等社会性、主体性内容中凸现出来，还处于被遮蔽的、从属化的状态。显然，这一状态是不利于审美文化全面发展的。

正是在这个意义上，汉大赋的审美价值就历史地显露出来了。它将审美焦点由“向内”移换为“向外”，对广大浩邈的对象界、自然界，极尽描摹铺陈之能事，使自然客体从先秦审美文化的“人事”氛围和“言志”趣尚中凸现出来，成为自己所关注所追逐所摹仿的主要对象，而且其描摹铺写的完整、细致、繁复、逼真，其风格、格调的色彩斑斓、纵横飞扬，都可谓尽其情致，达其极端，从而在体物写景、状貌拟象的丰富、具体、广博、直切等方面，已较先秦时代有了突破性、飞跃性发展。晋葛洪敏感地看出了这一点，他说：

若夫俱论宫室，而奚斯路寝之颂，何如王生之赋灵光乎？同说游猎，而《叔畋》《卢铃》之诗，何如相如之言上林乎？（《抱朴子外篇·钧世》）

应当说，汉大赋对外在感性界、对象界的艺术“开发”和对物质的形貌声色的文学“摹仿”，为后世审美文化的发展提供了极其广阔的前景和可能。最为明显的是，它对魏晋以后自然之美和山水文艺的渐趋独立与深入发展，有着不可低估的开拓作用。

[1] 《汉文学史纲要》，《鲁迅全集》〈八〉第304页，人民文学出版社，1957年版。

[2] 仪平策、廖群《汉大赋——中国文学发展的必然环节》，《山东大学学报》1988年第2期。

[3] 《夜读偶记》第8页，百花文艺出版社，1958年版。

[4] 《汉文学史纲要》，《鲁迅全集》〈八〉第305—306页，人民文学出版社，1957年版。

4. “百川归海”：讲综合倡新声的美学思想

在中国美学思想的发展过程中，秦汉之际与先秦时期的一个很大的不同，就是它遭遇了一个空前“大一统”的社会历史“语境”。这一“语境”给秦汉之际美学思想的发展带来了全新的契机、活力和前景。

先秦时期，美学思想表现出鲜明的个体性、门派性、类型性，是一种“百家争鸣”的多元格局，也是一种相对自由、开放、崇尚独创的状态。这与当时诸侯争霸、各国称雄的社会文化背景是一致的。

“大一统”的秦汉之际，则历史地要求着一种“大一统”的意识形态，历史地要求着一种“大一统”的美学思想。于是，各种不同的美学门类、流派、观点、体系，以“百川异源而皆归于海”（《淮南子·氾论训》）的大综合姿态，构成这一时期美学思想发展的突出特点和基本趋势。

从结构上说，秦汉之际“参与”美学大综合、大统一进程的基本思想资源主要有儒、道、墨、法、阴阳、楚骚等等，其中以儒、道为主干和核心。可以说，正是这些基本思想资源或以道，或以儒为主干和核心的不断组合、协调、重构和转换，推动了这一时期美学思想的发展。

思想“资源”的一般阐述

秦朝短暂，基本上没有留下美学思想，而西汉美学的思想“资源”，主要是指作为主流话语的早期“黄老之学”和中期以后的儒学。

西汉早期，标榜“清静无为”的黄老之学流行朝野。其原因从老百姓方面说，经过秦末战乱，“民失作业而大饥馑”，因而渴望社会安定。从统治者方面说，鉴于秦亡教训，力图“安集百姓”，因而采取与民休息的方针。于是黄老之学随即成为一门显学，成为文、景时期的官方之学和“主流话语”。

这个黄老之学亦被称做新道家。它的主要特点是什么？崇信黄老的代表人物之一司马谈说：

其为术也，因阴阳之大顺，采儒墨之善，撮名法之要，与时迁移，应物变化，立俗施事，无所不宜，指约而易操，事少而功多。（《论六家要旨》，《史记·自序》引）

显然。这个托名黄帝，渊源《老子》的黄老之学，已经容纳了阴阳、儒、墨、名、法等各家思想，因而从结构功能上讲，它已不再是原始意义上的道家，而是成了所谓“新道家”了。

它“新”在何处？就“新”在名曰“无为”实则“有为”的思想旨归上，亦即司马谈所谓“事少而功多”上。换言之，它所谓“清静无为”，不是老、庄那种逃避现实、脱离社会、返归原始、回到虚无的“无为”，而是始终以现实为聚集点，旨在稳定社会、恢复经济、巩固政治、统御天下的“无为”。显然，这一种以“事功”“大治”为追求的“无为”，实际上正是“有为”。当然，这个“有为”，不是秦代那种“蒙恬讨乱于外，李斯法治于内”，“举措太众，刑罚太极”，然而最终“事逾烦而天下逾乱，法逾滋而奸逾炽”（陆贾《新语·无为》）的“有为”，而是“与时迁移，应物变化”，通过按客观自然规律行动以取得“事功”的“有为”。用《黄老帛书》中的话说，就是通过“执道”“循理”“审时”“守度”来不声不响地成就大事业。

因之，黄老之学所讲的“清静无为”，实际是为达到“事功”“有为”而采取的策略和方式，是一种“为政之术”。从理论结构上讲，这是因为儒、法、墨、名、阴阳等诸家思想的“融入”其中，已使原始道家

的“质”发生了改变。特别是道和法的结合在这里尤为重要。有的学者甚至认为，黄老之学就是道法家，不无道理。法家的极端功利主义、实用主义同道家的“无为而为”观念的结合，实际上构成了黄老之学（新道家）的基本思想骨架。黄老之学的“清静无为”思想，就是建立在明确的政治、经济等社会现实功利基础上的。在这个意义上，黄老之学的精神实质是偏于外向的、开放的、积极的和实践的。

武帝时代，西汉社会意识形态又面临重要转折。是时，政治一统，经济繁荣，疆域广大，国家强盛。在这种形势下，那种“无为而治”的黄老之学显然已经过时，西汉社会所需要的意识形态，应当是一种能加强思想控制，巩固专制集权的理性体系。于是，以董仲舒（前179—前104）为代表的新儒学便应运而生。

新儒学首先是一种儒学，或者说是以儒学为中心的。它提倡“罢黜百家，独尊儒术”，强调孔子“君君、臣臣、父父、子子”的正名之说，讲究“三纲五常”的伦理规范，标举“仁义孝悌”的宗法道德，推崇“礼乐教化”的统治方略。这是新儒学之所以得到统治者认同和尊崇的根本所在。

新儒学又不只是儒学，它同时还是一种吸收了黄老之学，糅合了阴阳、名、法各家而精心构成的思想体系。就是说，它与黄老之学一样，也是在“综合”型思维的基础上形成的一种儒学新说，其中尤以对“阴阳”“五行”观念的吸取最具特色。《汉书·五行志》说董仲舒“始推阴阳，为儒者宗”。正是这种理论上的综合性质，使董仲舒的儒学跟孔孟儒学就很有些不同了：它已产生了新的学理蕴涵和学术功能。简略地说这主要体现在政治伦理和审美文化两个方面。

在政治伦理方面，孔孟儒学更强调个体人格的道德修持和伦理整饬，而董仲舒的儒学却紧紧围绕着君主政治来构筑体系。它以阴阳、五行比附人事、政治，通过一种“天人合一”的理论假定，在皇权和神权（“天意”）之间建立起一种天然联系（“君权神授”），从而为中央集权专制的君主统治提供一种哲学—神学根据。显然，它是把维护、尊崇皇权政治权威作为其理论的根基和主旨，于是，它的政治化、官方化的“身份”与意味便很鲜明很突出了。从这个意义上说，董仲舒的儒学新就新在，它适应了西汉统治阶级新的权力意志和政治需求。

而在审美文化方面，孔孟儒家美学总体上以主宗法重血缘的“仁学”理论为基础，因而偏于讲究个体与社会、情感与伦理等“人事”层面诸审美矛盾因素的守中致和。董仲舒构筑的儒学美学则不再拘泥于宗法血缘的“仁学”思维模式，而是在理论上贯彻了一种兼容并蓄的精神，特别是将“阴阳”“五行”学说同儒家的人事、伦理观念糅合起来，亦即将人事与自然、伦理与“天理”统一起来，从而建构了一个宏大的天人感应宇宙论图式和“天人合一”的美学话语系统。应当说，这样一种视野开阔、意象宏大的理论图式和系统，与汉武帝时代高度“大一统”的社会文化语境是息息相通颇相吻合的，或者说，它就是这个新的“大一统”社会文化现实在儒家美学中的折射和反映。

董仲舒在《春秋繁露》一书中所表述的“天人合一”话语系统，跟孔孟儒家的重要差异还在于，它不是所谓“万物皆备于我”（《孟子·尽心上》）那种以“我”为本，“外”向“内”“天”向“人”的合一，而是以“天”为本，“人”向“天”“内”向“外”的合一。“天”是“人”的根柢、主宰、始祖、依据、法则，即所谓“天者，万物之祖”（《顺命》），“天地者，万物之本”（《观德》），“为人君者，其法取象于天……为人臣者，其法取象与地”（《天地之行》）等等，而人只有在尊天、事天、法天、则天时才会达到事业的成功；否则，“反天之道，无成者”（《天道无二》）。这一种以“天”为本，以“人”为辅的理论观念，使他将儒家的美学视野从人事伦理扩展到了更为广阔的宇宙自然。于是，从董仲舒那里，我们听到了对“天地之美”异乎寻常的热情讴歌：

天地之行美也！（《天地之行》）

天地之化精，而万物之美起。（《天地阴阳》）

春秋杂物其和，而冬夏代服其宜，则当得天地之美，四时和矣。（《天地之行》）

人气调和，而天地之化美。（《如天之为》）

……

这种以儒学形态发出的对天地、万物、自然之美的反复赞颂，可以说构成了西汉美学的一种主流声音和鲜明特色。它充分显露了汉人外向地认知自然、积极地占有世界的满腔豪情与喜悦。

当然，董氏建立在天人感应基础上的所谓新儒学，也有其内在的消极因素，比如它的政治化、官方化“身份”及其所具有的禁锢思想维护皇权之功能，它在理论上牵强附会的神秘性质和迷信色彩等等。这些消极因素在他以后的时代，特别是东汉时期便逐渐暴露了出来。

但无论如何，作为西汉时代的主要思想资源，黄老之学和以董仲舒为代表的新儒学，都在总体上以理论话语的形式反映了“大一统”的社会需求和历史趋势，呼应和表述了那个时代审美文化的主流精神。当然，相对来说，这其中最具典型性的恐怕还要数《淮南子》，它对“大美”理想的自觉倡扬和热切呼唤，是西汉审美文化真正的主题词和最强音。

倡扬“大美”的《淮南子》

《淮南子》，由淮南王刘安带着他的门客们集体撰写而成。该书的注释者、东汉人高诱在《叙》中阐发该书主旨时说：“讲论道德，总统仁义，而著此书。其旨近老子，淡泊无为，蹈虚守静，出入经道。”这说明，该书基本是本于黄老之学，以清静无为为旨趣的。但同时它又大不同于道家之学。它还讲究仁义礼乐、修齐治平，有时还明确反对“无为”之说，认为“以五圣观之，则莫得无为明矣”（《修务训》）。这说明该书虽本于黄老，但又不泥于一义，而是体现出一种理论的包容性和综合性。《淮南子》所谓“讲论道德，总统仁义”，或“持以道德，辅以仁义”（《览冥训》）等，便表现了这种包容道、儒，综合各家的思想倾向。总体言，该书是一部以道为主，糅合儒、法、阴阳诸家的“杂家”著作，是西汉“大一统”社会文化语境的一种理论反映。

《淮南子》的这种包容性和综合性，使它在美学上拥有了深广的理论视野和独到的阐释功能，从而在许多美学问题上都做出了超过前人的建树。比如，他在文与质关系上提出的文、质“两美”（《诠言训》）说，在文与情、内与外关系上提出的“文情理通”（《缪称训》）说、“愤于中而形于外”“情发于中而声应于外”（《齐俗训》）说，以及“内得于中”“以内乐外”（《原道训》）说，在形与神关系上提出的“以神为主”“神制形从”（《原道训》）说等等，都体现了深邃而强烈的古典辩证法精神，对后代美学影响极大。但我们在这里想重点关注和讨论的，是《淮南子》所贯穿着的对“大美”文化异乎寻常的热切呼唤和倡扬。

《淮南子》又名《淮南鸿烈》。高诱注曰：“鸿，大也；烈，明也。以为大明道之言也。”（《叙》）由此可见，其《淮南鸿烈》的书名，已经明白昭示了该书惟“大”是举、以“大”为美的基本题旨。实际上，对“大”或“大美”的追慕与向往确已成为贯穿全书的一条主线。书中说：

> 其道可以大美兴，而难以算计举也。（《俶真训》）
> 小恶不足妨大美。（《氾论训》）
> 今以人之小过掩其大美，则天下无圣王贤相矣。（《氾论训》）

从这里的字面意义看，“大美”是在同“算计”“小恶”“小过”等的对照中提出来的。它似乎包含着这样的意思：无论看待一件事，还是评价一个人，甚或是认识整个世界，都不应泥于小节，拘于细部，而是应看大

局，抓主流，从整体的、本质的方面着眼行事。这就叫略其“小”而取其“大”。如此说来，这个“大美”的“大”是相对于“小”而言的，因此这个“大美”不是绝对的、无限的“大”，而是相对的、有限的“大”。从美学理论上说，这个“大美”显然不是康德所讲的只可作为理性对象、思维对象的“无限”的“崇高”，而只是一种感性的相对、有限的“壮美”，或者说，是一种无论“大”得多么不可思议，也仍然可以感知和把握的“壮美”。我们之所以作这种表述，是为了呼应前面经常提到的那个看法，即西汉审美文化形态是一种“大美”，也是一种壮美，而且还是一种偏于感性的壮美。《淮南子》所呼唤和倡扬的，也正是这种感性的“大美”或“壮美”。

《淮南子》更多的时候，不是直接讲“大美”，而是讲“大”，如“巨大”“至大”“大道”“大丈夫”“大方”“大明”“大义”“大言”“大知”“大观”等等。这些“大”，可以视为“大美”文化的具体形态，具体表达。

高诱说，《淮南鸿烈》是“以为大明道之言”，这个把握是准确的。《淮南子》对“大”的倡扬，根本正在于对“道”（大千之根，万物之本）的尊崇。这与它偏重黄老之学有关。但它所谓“道”，又与老庄之道有别，没有了那种虚无缥缈、玄奥寂灭的色彩，而是富于感性物质的、世俗人生的具体内涵。正如高诱在《叙》中所说，《淮南子》“言其大也，则焘天载地；说其细也，则沦于无垠；及古今治乱，存亡祸福，世间诡异瑰奇之事。其义也著，其文也富，物事之类，无所不载。然其大较，归之于道”。所以这个“道”，是包含着丰富的感性现实内容的“道”，而“道”之“大”，也是蕴蓄着广阔宇宙事象的“大”，是一种具有浓厚审美意味的“大宇宙之总”：

夫道者，覆天载地，廓四方，柝八极。高不可际，深不可测。包裹天地，禀授无形。……故植之而塞于天地，横之而弥于四海。施之无穷，而无所朝夕。……神托于秋毫之末，而大宇宙之总。（《原道训》）

由此我们可以发现，“道”并不是一个超验的、纯形而上的抽象实体，它就与天地万物、四方秋毫浑然不分，是气象万千、生趣盎然的物质世界之总和，是一个真正可感可触、缤纷生动的“大道”。那么，《淮南子》为什么要尊崇这样一个“大道”呢？

当然不是为了满足所谓形而上的思辨兴趣，也不是单纯为了探索宇宙、世界的本体论问题。《淮南子》尊崇“大道”，其旨归实际上在树“人”，在于树立能征服外部广大世界，全面拥有现实社会生活的“人”。集中到一点，就是旨在塑造一种时代性的“大美”人格——“大丈夫”：

是故大丈夫……以天为盖，以地为舆，四时为马，阴阳为御。乘云陵霄，与造化者俱。纵志舒节，以驰大区。可以步而步，可以骤而骤。

令雨师洒道，使风伯扫尘。电以为鞭策，雷以为车轮。上游于霄雿之野，下出于无垠之门。刘览遍照，复守以全。经营四隅，还反于枢。故以天为盖，则无不覆也；以地为舆，则无不载也；四时为马，则无不使也；阴阳为御，则无不备也。……何也？执道要之柄，而游于无穷之地。（《原道训》）

这真是一段激情洋溢、精彩绝伦的文字！看哪，这个“执道要之柄”的“大丈夫”，统御天地，顶立霄壤，纵骋四海，傲倪八荒。自然界的一切皆为其所驾驭、所驱使，他成了整个客观世界的主宰。他可以“处大廓之宇，游无极之野，登太皇，冯太一，玩天地于掌握之中”（《精神训》）。甚至，他就是“大道”的化身，就是“大道”的人格形态，因而，他就是“大宇宙之总”！看哪，这个“执道要之柄”的“大丈夫”，他的襟怀何等广阔，他的形象何等奇伟，他的权威何等无限，他的气概何等雄大！虽然，这个“大丈夫”的塑造是在“黄老之学”的语境中进行的，因而似乎是“恬然无思，澹然无虑”，“反于清静，终于无为”的，但实际上，我们深切感受到的却是一种与黄老的清静无为颇相扞格的，充满生命强力、博大抱负、开拓意识、征服欲望的事功型、实践型“大美”人格，即如《修务训》中所说的“此自强而成功者也”！可以说，这种事功型、实践型“大美”人格正是这时代壮美文化气象的核心与灵魂！

作为一种“大美”人格，“大丈夫”人生追求的准则是什么？《淮南子》指出，那就是他的所有行为都要追求一种“大”的目标，体现一种“大”的境界：

知大已而小天下。（《原道训》）

是故能戴大圆者履大方，镜太清者视大明，立太平者处大堂。（《俶真训》）

块阜之山，无丈之材。所以然者，何也？皆其营宇狭小而不能容巨大也。（《俶真训》）

故不观大义者，不知生之不足食也；不闻大言者，不知天下之不足利也。（《精神训》）

小马非大马之类也，小知非大知之类也。（《说山训》）

故其见不远者，不可与语大。（《齐俗训》）

托小以苞大，守约以治广。……诚通其志，浩然可以大观矣。（《要略》）

从这里可以明显感到，对于汉人而言，“大”是一种智慧，一种眼界，一种胸怀，一种德行，一种语言，一种人格，是一种带有普遍性品格的价值目标和审美境界，是一种最具典范意义的壮美型实践精神和文化气象！

正如前面所指出的，这一壮美型文化气象在西汉时代又是偏于感性的、外向的、动态的、实践的。也就是说，这种“大”固然包含着汉人的

特定精神、智慧、胸怀、意识等“内在”因素，但其主要的显现形式却不是“内向”的、精神的，而是“外向”的、实践的，是主体一种不断向外开拓、发展的动态过程，或者说，是主体“内在”的宏伟抱负和博大胸怀摒弃“小道”，突破“狭小”，而向“外在”的客观物质界不断伸张、拓展和实现的过程——在这一过程中，主体获得的不仅是一般意义上成功的喜悦，而更是一种具有浓厚审美体验色彩的“大乐”：

今囚之冥室之中，虽养之以刍豢，衣之以绮绣，不能乐也。以目之无见，耳之无闻。穿隙穴，见雨零，则快然而叹之，况开户发牖，从冥冥见炤炤乎！从冥冥见炤炤，犹尚肆然而喜，又况出室坐堂，见日月光乎！见日月光，旷然而乐，又况登泰山、履石封，以望八荒，视天都若盖，江河若带，又况万物在其间者乎！其为乐岂不大哉！（《泰族训》）

对比老子所说的“不出户，知天下；不窥牖，见天道”（《老子》第四十七章），就会发现“旨近老子”的《淮南子》在这段表述中已经大大地突破了《老子》。在它看来，固守在昏暗的屋子里，即使吃得好、穿得美也不会有什么快乐，因为对外界一无所知。而打开门窗，一下子从昏暗中见到了光明，则顿觉喜不自胜，高兴得有些放肆了。而走出内室，来到厅堂，见到灿烂夺目的日月之光，不由感到心旷神怡，欢欣异常。而走出家门，登上泰山，踏上高坛，远望八荒，只见广邈的天空就像一面盖子，蜿蜒的江河就像条条带子，千景万物遍布它们中间，这时产生的快乐难道不是最大的快乐吗？

这种“大乐”，正是一种“浩然可以大观”的快乐，一种可以充分地感知、认识、把握外部广大世界的快乐，而“浩然可以大观”之成为可能，也正是主体步出冥室，超越狭小，外游大廓，高瞻无极，从而“知大己而小天下”的结果。外部世界是“大”的，但在主体的“大知”“大明”“大慧”“大观”面前，却又显得是“小”的，是可以为主体所自由玩赏和“鉴观”的：

夫观六艺之广崇，穷道德之渊深，达乎无上，至乎无下，运乎无极，翔乎无形，广于四海，崇于太山，富于江河，旷然而通，昭然而明，天地之间，无所系戾，其所以监观，岂不大哉！（《泰族训》）

所以，相对于外部世界的“大”，主体的“大知”“大明”“大慧”“大观”，亦即充分地感知、鉴识、掌握、拥有外部世界的力量则更“大”。它可以“大”到自由地“囊括四海，并吞八荒”，自由地“玩天地于掌握之中”（《精神训》）。这是一种何样的气魄，何样的豪情！它带来的自然就是“大乐”——一种主体自我伸展、自我肯定、自我实现、自我观照的审美化“大乐”！

很明显，作为对“大美”文化形态的一种极致性审美体验，《淮南子》所标榜的“大乐”，其表现形式是主观的、心理的，但其内在蕴涵却

是客观的、现实的、对象性的，是对主体的外向性认知行为和社会实践的一种肯定。也就是说，这种“大乐”包含着主体对广大物质世界的外向性感知、认识、实践、征服的胜利的欢欣与快乐。因此，无论是“道”之“大”，还是“人”之“大”，抑或者“乐”之“大”，根本都在客观现实的“大美”文化气象上，都在“横八极，致高崇”（《泰族训》）这样一种感性的、外向的、开拓性的壮美文化实践上。

因为《淮南子》采取的是一种理性话语形式，所以它对“大美”文化的热切呼唤和倡扬，正标志着秦汉之际那种物态化、感性化的壮美文化理想已趋于自觉和成熟。



二、东汉时代的“崇实”趣尚

公元25年，光武帝刘秀复兴汉室，登上皇位，定都洛阳，是为东汉。

由西汉向东汉的转换，并不仅仅是一种简单的朝代更替，它同时还是一种社会历史文化、特别是审美文化的一次重大变异。

正如钱穆所言："西汉的立国姿态，常常是协调的、动的、进取的"，而"东汉的立国姿态，可以说常是偏枯的、静的、退守的。此乃两汉国力盛衰一总关键"[1]。

东汉国力为什么是"偏枯的、静的、退守的"？主要原因有：皇帝权力的高度集中和专制，外戚、宦官对朝政的轮番干预，地主豪强势力的空前膨胀，社会阶级矛盾的日益尖锐等等。但从与审美文化关系最为直接的社会意识形态层面上讲，东汉国力（也是其"文化"）之所以出现"静的、退守的"态势，也与儒术的全面"独尊"化和"神学"化不无关系。我们知道，从汉高祖到汉宣帝的约二百年间，汉王朝实施的是"霸王道杂之"的统治策略。这一点与西汉前中期的鼎盛有一定联系。但自汉元帝真正实施废法尊儒起，汉代便开始走下坡路了，而且值得注意的是，在整个中国古代史上，大凡儒学独尊的时代，其文化常常呈"内敛"的，即"静的"和"退守"的状况。这是一种耐人寻味的文化现象。所以，当光武帝刘秀独标儒学，并使之与谶纬迷信结合起来时，社会意识中内在的生命力、创造力、想象力便趋于凝滞，大汉王朝自元帝开始的衰落过程便更加难以遏止了。王国维曾说，"儒家唯以抱残守缺为事"，故"自汉以后……学界稍稍停滞矣"[2]。其实不独"学界"，整个汉代文化也自此"稍稍停滞矣"！

不过，对东汉国力（或文化）是"偏枯的、静的、退守的"这一说法，也不宜做绝对化理解，因为这只不过是同西汉相比较而言的。事实上，东汉文化虽有委顿退守之势，但总体上尚未完全从外部广大的现实而退缩至内在心灵的一隅。在很大程度上，它还处于这一转化（"退守"）的"中途"，或者说还处于某种文化转型的酝酿期、过渡期。

所以，表现在东汉审美文化上，西汉那种蔚为壮观的"大美"气象固然已显衰微的端倪，但也并未消隐殆尽。西汉那种发扬蹈厉、感物造端、慷慨雄放、广大宏伟的文化风貌，那种开拓的、扩张的、充满想象力和创造力的时代精神固然不再独领风骚，但其中所蕴含的那种外向的、阳刚的、理性的、务实的文化意识依然没有完全"退场"，它仍以一种伦理化、功用化、世俗化的审美观念，以一种"贵真""尚质""崇实"的

文化趣尚体现着在东汉时代的延续、嬗变和发展。

在相对的意义上，如果说，西汉审美文化是在外向性地、激情化地开拓、占有和征服世界的时代精神中展开的话，那么，东汉审美文化则更多的是在守护、记述、玩赏和享用这一世界的社会意识中演进的。换言之，东汉审美文化所关注、沉迷和投入的不再是一种广大的、辽远的、具有无限意味和神秘色彩的外部世界，而主要是一种日常的、实在的、当下的、经验的、人伦的、凡俗的现实。

王充在批评汉大赋时指出："虽文如锦绣，深如河汉，民不觉知是非之分，无益于弥为崇实之化。"（《论衡·定贤篇》）这一"崇实"说的明确提出，有着极大的代表性和普遍性。它是东汉审美文化中的"主题词"。

当然，在文化的"退守"过程中所形成的这一"崇实"趣尚，其审美内涵、形态并不是单一的和僵滞的，而是多层的、复杂的、不断变化的。它既指一种非宗教的世俗化、人间化情结，也指一种以伦理教化为旨归的现实效应；既指一种场景复现和事件叙述的写实化原则，也指一种贵真实、"疾虚妄"的文化态度；既指一种避"狂"就"中"、明哲保身的实用理性，也指一种在艺术里写景抒怀、任心恣性的真情实感……总之，东汉审美文化在一种"退守"的姿态中，更加关注此岸人生、经验事实，更加强调功用实效、本性真情，更加推重以"真"为美的精神、以"实"为主的趣尚。

[1] 《国史大纲》上册，第193页，商务印书馆，1996年版。

[2] 《论近年之学术界》，《王国维文集》第3卷，中国文史出版社，1997年版。

1. “魂系人间”：墓葬艺术的世俗化情结

孝道观念与墓葬文化

要谈墓葬艺术，不能不谈中国古代有关丧葬的文化观念；要谈有关丧葬的文化观念，就不能不首先谈到儒家，因为儒家对中国传统丧葬观念的影响最为显著和深重。

儒家对丧葬观念的深刻影响根本在于一个“孝”字。什么是“孝”？《说文》解：“孝，善事父母者。”“孝”是儿女对父母所承担的天然道德义务。做儿女的能尽心奉养和绝对服从父母者，是谓“孝”。在一个以氏族血缘为纽带的中国宗法社会体系中，“孝”是一个文化本体范畴，也是儒家学说中的一个核心概念。孔子说：“孝悌也者，其为仁之本与！”（《论语·学而》）“仁”是孔子思想的根本，而“孝”则又为“仁”的根本，由此可见“孝”在孔子学说中的地位和意义。传说是“孔子为曾子陈孝道”（《汉书·艺文志》）而成的《孝经》一书，对“孝”更作了进一步阐发：

子曰：“夫孝，德之本也，教之所由生也。”（《开宗明义章》）

子曰：“夫孝，天之经也，地之义也，民之行也。”（《三才章》）

“孝”为道德之本，教化之源。“孝”的绝对性就在于，不仅父母生前要“孝”，父母死后也要“孝”。对于子女而言，“孝”是超时间、超生死的。唯有这样的“孝”，才叫做真正的“孝”。所以，《礼记·卷五十二》中说：“事死如事生，事亡如事存，孝之至也。”于是，儒家“孝”的观念便在丧葬礼俗中得到了充分的体现。

汉代是一个特讲“孝道”的时代。汉代皇帝谥号多冠一个“孝”字，如孝文帝、孝武帝等。至东汉，“孝道”尤受推重，得以大行。《孝经》开始立于学官，被奉为儒家“七经”之一。西汉以来实施的察举、征辟制度，有“茂才”“孝廉”两项，到东汉则只举“孝廉”一项。“茂才”即秀才，为才德优异之人，偏于才学；“孝廉”即孝子廉吏，尤偏于德行一面。东汉独举“孝廉”，诸科皆废，表明重德行更甚于重才学，而“孝”“廉”之中，又以“孝”为先。东汉士人多有为后世所推美的厚德高行，其中孝行占了绝对比重。比如盛行的“久丧”风习，即为孝行范例。钱穆说：“西汉重孝，尚少行三年丧者。东汉则‘谓他人父’，对举主、故将亦多行孝三年，而父母之丧有加倍服孝者。”[1]

怎样才能在丧葬礼俗中充分体现一个“孝”字？最根本的还是如荀子所说：“丧礼者，以生者饰死者也，大象其生以送其死也。”（《荀子·礼论》）就是说，丧礼的意义不是将死者一埋了事，而是要给死者布置一个与生前一样，甚至比生前还要好的生存环境和生活场所，使死者（的鬼魂）感到死后跟生前没什么大的区别，他在阴间依然享受着阳世那样的福祉。所以，做儿女的，决不能“厚其生而薄其死”，否则的话，便是对死者的背叛，便是大不孝了。

于是，为了体现儿女后人的“孝道”，或至少争个“孝”的名声，一种厚葬之风便兴盛起来了。其中最突出的标志，便是葬玉，特别是“金缕玉衣”的大量出现。玉质地温润缜密，光泽柔和，自距今7 000年的新石器晚期以来，一直就是人们极为推重的高贵、珍贵之物。《说文》曰：“玉，石之美有五德者。”说明它不仅在物质上是最宝贵的，而且还是道德的、审美的至上象征。至汉代，玉器制作有了较大发展，特别是西汉中期以后，在孝道观念和厚葬之风催动下，出现了许多奢华的随葬玉器品种，最典型的便是“葬玉”。所谓“葬玉”，就是专门为保护尸体而制作的玉器。它在汉玉中占很大的比例，其中以玉衣为代表。玉衣是汉代专门给死去的皇帝和高级贵族穿的殓服。完整的玉衣，外观和人体形状相似，分为头部、上衣、袖子、裤筒、手套和鞋六大部分，头部又由脸盖和头罩构成。玉衣由许多小玉片用纤细的金丝、银丝或铜丝穿缕编缀而成。用金丝编缀而成的，称为“金缕玉衣”。这种“金缕玉衣”只有皇帝死后可以使用，但有时皇帝也特赐给他的亲王或大臣。以玉衣做殓服，目的是希望尸体不朽，祈愿死者常在如生，以表达后代孝敬之心。1946年9月，在河北邯郸的一座汉墓中首次发现玉衣的玉片。中华人民共和国成立后，也曾多次发现玉衣，但都不完整。1968年，在河北满城西汉中山靖王刘胜和其妻窦绾的墓中，首次发现了两套完整的金缕玉衣（彩图7）。这是有准确年代可考的最早的玉衣。其比例之精确、象形之逼真、制作之精美、气派之奢华，令人慨叹。此外，在河北、江苏、安徽、山东、陕西、河南、广东、北京等地的许多汉墓中，也曾出土完整的玉衣或玉衣上的玉片。据考证，以玉衣作为殓服是从汉武帝时期开始盛行的，而到东汉，玉衣已明确分为金缕、银缕、铜缕三个等级，确立了分级使用的制度，身着玉衣入殓已成上层社会之风尚。直到魏文帝曹丕，吸取汉代诸陵因殓以“金缕玉衣”而被盗掘的教训才将此风废止。在考古中，确也未曾发现汉代之后的玉衣[2]。

同时，为了“大象其生以送其死”，充分体现“事死如事生”的孝敬之道，汉人还将种种现实场景模拟、复制和搬演在墓葬之中。于是，我们看到了堪称汉代艺术一大典范的画像石、画像砖，看到了琳琅满目的“模型明器”，看到了一种住宅化的墓室建筑结构形式，看到了颇具生活气息和现实感的陶塑与壁画。

[1] 《国史大纲》上册，第187页。

[2] 参见《中国大百科全书·考古学》“汉代玉器”“玉衣”等条目，1986年版。

墓室构造：一种“拟世间”样式

墓室，自然是一种葬埋死人的场所。由于强调“孝道”，讲究“事死如事生”，所以要求葬埋死者的场所要造得与其生前住的房屋居室一样，使死者在阴间仍能“体味”到一种温情熟稔的“生”的环境和气息。于是，陵墓内部应当造得像一处家居室宅，便成为其基本的形制构造原则。反映在陵墓的形制结构上，就形成一种家居化、人间化、日用化、世俗化的构造样式。

当然，这种墓室形制结构并不是一开始就凝定了的，它实际上经历了一个很长的演化变迁过程。汉代以前，墓室形状大都为一种长方形的土坑，而且，不论大小、深浅如何，多是从地面一直往下挖，呈现的是一种“竖穴”样式。秦汉之交，开始在黄河流域流行横开墓圹的习俗，有的则“穿山为室”，统称“横穴”。自此“横穴”遂成两汉及后代墓室之定制。“横穴”取代“竖穴”，其最大的功能就是便于人们把生前的住室样式“搬”到阴间继续享用。因此，汉代墓室实行横穴之后，其形制结构便完全人间化、阳宅化了。尤其是西汉末期开始取代木椁墓而流行石室墓，到东汉又普遍用小型砖砌筑墓室，有的地方则用崖墓，就使这种人间化、阳宅化的墓室构造形式获得愈加完善的发展。

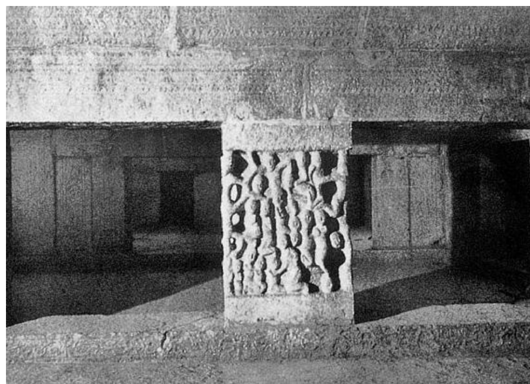
皇陵的地下“寝宫”，一般仿照宫殿形制建造，皆为宏构巨制，宛如一座座地下迷宫，借用后代的一句话，叫做“宏丽不异人间”（《新五代史·温韬传》卷四十）。就一般的汉墓形制而言，墓内常分为前室、中室、后室、耳室、回廊等。具体到每种墓室，其构造可能繁细多样，但基本形制还是大同小异的。其中有三种墓较为典型：

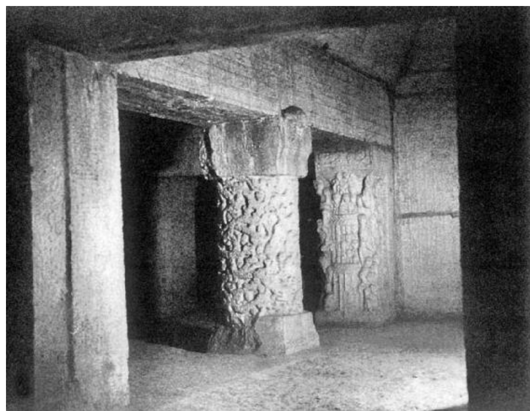
“崖墓”，是在山崖上横向穿凿洞穴，盛行于四川一带，多为东汉墓葬。如四川白崖崖墓，以四十五号墓所表现的建筑手法最为丰富。前面有三门，内有享堂，后有两墓穴，各有前、后室及棺室。门外有雕刻，享堂的壁面隐起柱枋，顶部有覆斗形藻井，俨如地上建筑的形制结构。

“砖室墓”，是大约自西汉末起出现的一种用小型砖砌筑的半圆形筒拱结构的砖墓室，东汉初发展为穹隆顶，以后迅速推广至各地。如河北定州的中山简王墓、望都的太原太守墓及内蒙古和林格尔汉墓等，都属这种砖室墓，其内部有前、中、后室及耳室等，规模、布置均仿生前住所，宏大壮观。

“石室墓”，也是西汉末开始流行的，它用整齐的石块垒砌墓室，在墓壁上雕刻画像，所以又称画像石墓。这种石墓在东汉获得广泛的发展，其内部结构由多个墓室构成，平面布置复杂，其格局也仿照的是现实生活中梁柱结构的住宅居所。如山东沂南、安丘等地画像石墓（015）。

当然，这只是对几种类型墓室形制所作的一般的、概括性的描述。实际上，在具体的墓室构造中，其对现实人间住宅居所的仿制要更为复杂和多样。如徐州汉墓在形制、功能的设计上就几乎像世间居院一样的完备齐整，不仅有一般的前室、中室（明堂）、后室、耳室等，还有侧室、御府、武库、厕所、仓房、浴间、柴房、水井等，有的甚至还增设了宴饮、游乐等“场所”，整个墓室构造已经非常贴近世俗的家居住所了。





015 山东安丘汉画像石墓（左为前室，右为后室）

墓前有门，前室和中室内有柱，柱上有斗拱，斗拱上有梁，梁上有板，四周是石墙，俨如一间仿木结构建筑的室内形式。

汉代以来，特别是东汉墓室所普遍施行的“拟世间”房屋构造样式，

向我们透露了一个明确的文化信息，那就是在当时人们心目中，唯有人间的、此岸的、世俗的生活才是人心所系，灵魂所归。这里没有西方人所向往的那种绝对超世间的天堂。即使有天堂，这个天堂也不远离人间，而就根植于人间之中。人间自有天堂在，何须远往彼岸求？所以人死后仍住在原来那样的“房宅”里，“呆”在原来那样的环境中，就是一种很理想很完满的结局了，儿女们的“孝道”也因此而充分体现出来了，还有什么比这样更好的吗？

这种具有鲜明的民族审美文化意味的人生观、生死观，是理想的、神秘的，更是现世的、务实的，或者说，它以神秘的形式显现着非常质朴、实际、真切、自然的生活内涵和生命理想。因此，在审美文化史的意义上，它构成了东汉时代“崇实”趣尚的一种特殊景观。

陶瓷工艺：从礼器到日用

工艺美术是审美文化的重要承载者和体现者，而陶瓷工艺又以最古老、最日常的形态直接显露着审美文化的感性光辉和人文意义。

这里主要谈的是在汉墓中作为随葬品的陶器和瓷器。从历史上看，汉代是我国陶瓷工艺从陶到瓷的重要发展和转型阶段。一方面，据考古资料，汉墓随葬陶器的数量和品种，大大超过了以往各代，其分布遍及全国南北各地；另一方面，汉墓随葬瓷器也有了突破性发展，除原始瓷（有人称作“釉陶”）有着较广的地区分布外，瓷器（主要是青瓷、黑瓷）也于东汉中晚期首次烧成。在广东、江苏、浙江、江西、湖南、湖北、四川、河南、河北、安徽等地的东汉墓葬和遗址中，已发现了大量瓷器遗物，品种甚多，数量不少，质量很高。它表明，东汉是中国瓷器创烧成功的时代。

两汉陶瓷在产品门类和造型形式方面都有着明晰的演变过程。先说陶、瓷器物的产品门类。西汉早、中期，随葬陶、瓷器物中礼器明显较多。陶器多为鼎、敦、盒、钫、壶、仓、灶、罐、瓮或盆与碗的组合，而瓷器（原始瓷）用品则常用鼎、盒、钫、瓿、敦、壶、罐等等。可见，二者共有的鼎、敦、瓿、钫、盒等传统礼器（或仿礼器）所占比重还是不算小的，而壶、罐之类虽然有时也可作礼器用，但大多数情况下属日常生活用品。所以总起来看，这时期的随葬陶、瓷器物还更多地带有先秦时代常见的祭祖敬神的文化功能。

西汉晚期，随葬陶、瓷器物中的日用品开始有所增多。除仍有鼎、敦、壶、仓、灶、罐等器物外，还出现了陶井、陶炉、陶釜、陶甑、陶灯等生活用品。在原始瓷产品中，盒已不见，鼎也发现较少，常见的有壶、瓿、罐、盆、碗等日用器物，同时还出现屋仓、猪舍、羊舍和牛马等瓷塑与明器。这意味着，西汉晚期随葬陶、瓷器物中，礼器减少而日用性明器增多的趋势已经形成。

东汉时代，这一变化的趋势愈加显著。东汉早期随葬陶器中。鼎、敦一类的传统礼器骤减，而作为当时流行的生活用器如盆、案、耳杯、勺等仿制品的陶制明器则大量出现。到东汉中、晚期，陶鼎、陶敦之类的随葬礼器已消失不见，生活性、日用性陶器不仅占了绝对统治地位，而且新的种类如陶制的家畜、家禽、楼阁（彩图8）、仓房、磨坊、臼房、猪圈以及“乐舞百戏”等明显增多。

同时，东汉时代随葬的原始瓷器物里，瓿、钫、鼎等礼器已经消失，而以壶、罐、印纹罍等为代表的实用器则数量大增，还出现了五联罐、盘、簋、熏炉、虎子和臼等。特别要指出的是，东汉中晚期产生的真正的瓷器中，基本上已没有礼器（或仿礼器）随葬品了，常见的青瓷器物有碗、盏、罐、耳杯、盘、盘口壶、酒樽、簋、钟、虎子、水盂、熏炉等生活用品[1]。

由此可以确认，在东汉时代随葬的陶瓷工艺器物中，偏于祭祖敬神的礼器一类已基本消匿，而偏于日常性、实用性的生活用器则占了主导地位。这表明，一种与理想生活方式相关的、偏重世俗日用的、“疾虚”“崇实”的审美文化精神，正在东汉时代的随葬陶瓷工艺器物中直观地显现出来。

再看陶瓷器物的造型形式。汉代陶瓷器物总体上都以大弧线造型为主，具有单纯、朴素、敦厚、丰满之特点。但具体地看也有一个纵向的变化过程。

以壶为例。汉代随葬的陶壶、瓷壶，其造型形式一般呈现出这样的演变轨迹：西汉早期呈长颈、扁圆腹、高圈足形状；西汉中期则变得颈较短，成喇叭形，圆腹，底部变成矮圈足，甚至变成平底，例如可见汉代彩绘陶壶（彩图9）；西汉晚期至东汉，颈部则变得粗短，椭圆腹，平底，有的腹径几乎大于壶的高度，显得矮胖敦壮。从壶的造型形式的这一变化轨迹也可以看出，那种稳定性、实用性、世俗性的意味和功能变得越来越突出了，在审美观感上也逐渐由峭拔庄重而日益变得圆和丰润了。

总之，随着西汉向东汉的变迁，随葬陶瓷工艺器物这种在功能上由偏于祭礼向偏于日用，在造型上由偏于峭直庄重向偏于丰圆平稳的发展演化，也从一个特定的侧面反映了东汉审美文化日趋世俗化、功用化、“崇实”化的主流态势。

[1] 关于陶、瓷器物门类变化，参见《中国陶瓷》，冯先铭主编，上海古籍出版社，1994年版。

绘画旨趣：从仙界到人间

汉代是中国绘画史上第一个有大量画迹传世的时代。潘天寿说："吾国明了之绘画史，可谓开始于炎汉时代。"[1]

汉代绘画迄今来看，当以墓室壁画为最盛。从西汉中、晚期一直到东汉时代，壁画皆称得上是绘画之主体。西汉早期的壁画目前尚未发现，但这处空白恰好可由湖南、山东等地发现的同时期墓葬帛画来填补。因为壁画、帛画虽不尽同，但其文化功能和审美旨趣却是贯通一致的，所以可作为汉画发展的整体轨迹来考察。

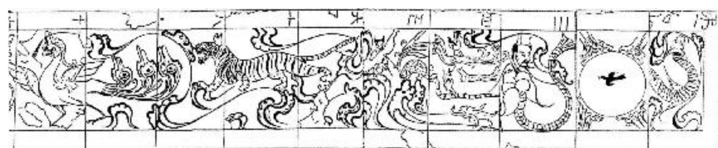
迄今发现的较为完整清晰的西汉早期的三幅帛画，其审美文化题旨都是"升仙"或叫"引魂上天"。湖南长沙马王堆一号汉墓出土的帛画（彩图10）最为典型。秦汉方士都认为仙山应在大海之上，所以画的下部绘有大海，海中有双鲸盘绕，鲸尾各立一长角怪兽，鲸背上有一裸体力士，双手向上托举着表示大地的平板。这一部分当象征的是地下情景，即所谓"黄泉"。大地之上则是人间的情景。中间画有两条巨龙左右穿绕于圆璧，龙尾贯穿到画幅下部，起到联系整体构图的作用。壁下悬一大磬，左右流苏之上有二羽人，应是引导主人灵魂升天的仙人。在穿璧双龙之上有一下卧双豹的平台（象征"通天大道"），一位形体较大、服饰华美、拄杖而立的老妇人，正在徐徐前行。这位老妇人当是墓主人之形象。其身后有三位拱手恭侍的婢女，面前有两个衣着红袍、青袍，头戴雀尾的男子拱手跪迎，似是引其升天的使者。再上则是天上部分。在天门之中，有二人相对而坐，应为天国司阍者。其上左右各伏一豹，各升一龙，中间有二仙鹤衔铎。上部左方为一勾新月，月上有蟾蜍玉兔，右方为一红日，日中有一黑乌。日月之间，亦即全画正上方的中间，有一人身蛇尾女子腾空飞翔，或可理解为死者灵魂升天的形象。左有二鹤，右有三鹤，各翘首张喙而鸣，似是表示迎接死者升天成仙的意思。显然，这一幅构图考究、中心鲜明、上下连贯、左右对称的帛画作品，突出的是一个文化主旨，那就是死后"成仙"。

长沙马王堆二号汉墓出土的一幅帛画，除死者为男性外，主题与构图大致跟前一幅相同。第三幅帛画是在山东临沂金雀山九号墓出土的，其旨趣和构图与前面两幅也基本相同，只是不作"T"形平面处理，而与一般的旌旗相似。长沙马王堆与山东临沂金雀山相距数千里，而帛画的主题、风格却如此相近，这是令人惊异的。它们在同一时期表现了同一

种死后成仙的幻想性题旨，不能不说具有一种时代的普遍意义。

西汉中、晚期的帛画资料至今尚未被发现，而这一死后成仙的幻想性题旨却在该时期的大量墓室壁画中得到了承接和延续。西汉中、晚期的墓室壁画主要发现于河南、山西一带。河南洛阳出土有：卜千秋墓壁画，老城西北西汉墓壁画，金谷园汉墓壁画，八里台汉墓壁画等。山西出土有平陆枣园村汉墓壁画等。这些壁画无一例外地都承袭了西汉前期帛画的升天成仙题旨，其中尤以年代最早的卜千秋墓壁画为典型。

卜千秋墓壁画（016）分别画在墓门内的上额、墓室内的后壁和顶脊上。长卷自东而西依次为：彩云，人身蛇首的女娲，内含桂树和蟾蜍的满月，手持节杖、身披羽衣的方士，交缠奔驰的双龙，身似羊又有枭翅的枭羊，鹰头凤尾、展翅飞翔的朱雀，昂首翘尾、奔跑呼啸的白虎，头绾双髻、面向墓主、拱手跪迎的仙女。接下来便是乘三头鸟、捧三足乌、闭目飞升的女主人和乘蛇持弓闭目飞升的男主人卜千秋，二人画像处于整幅壁画的中央位置。再向西，又有奔犬，蟾蜍，人身蛇尾戴冠的伏羲（与东面人身蛇尾的女娲遥相对应），朱轮内飞着金乌的太阳，最后是蛇首双耳双鳍的黄蛇。墓门内上额画着人首鸟身立于山顶、呈展翅欲飞之状的仙人王子乔，墓后壁上部正中绘有猪首人形怪物——驱邪打鬼的“方相氏”。无疑，全部奇谲斑斓的壁画展示的正是一幅夫妇死后升仙图。



016 河南卜千秋墓壁画摹本（局部）

其内容由后向前依次为驱邪、上天和升仙。墓室顶脊一带是由20块砖构成的长卷式画面，全长达451厘米，为整个壁画的主要部分。

值得注意的是，洛阳老城西北的西汉晚期壁画墓，其内容除了也有乘龙升仙的普遍题旨外，还增加了“二桃杀三士”和“鸿门宴”两则历史故事画。这意味着，汉代壁画在西汉末开始呈现出由虚幻的驱邪升仙主题向现实的人间生活旨趣转化的趋势。这一趋势在东汉时代的墓室壁画中得到了充分的展示和张扬。一种人间化、生活化、世俗化的审美文化题旨逐渐成为东汉绘画的主流。

就现有资料看，东汉壁画较有代表性的是辽宁营城子汉墓壁画、山东梁山汉墓壁画、河北望都汉墓壁画、河北安平汉墓壁画、河南密县打虎亭汉墓壁画、内蒙和林格尔汉墓壁画等。辽宁营城子汉墓壁画，属东汉早期作品，虽仍有“升仙”内容，但题旨已较为散乱，不够集中和突出了。山东梁山出土的东汉初期墓室壁画则开始以现实内容为主了。特别在河北望都的东汉墓壁画那里，审美题旨已向现实化迈了一大步，其突

出特点是以描画墓主人及其诸多亲近属官为主。有职掌守卫的“寺门卒”和“门亭长”，有职掌刑狱的“仁恕掾”，有缉拿盗贼的“贼曹”，有负责敲鼓的“捶鼓掾”，有办理庶事的“门下吏”，有维持治安的“门下贼曹”，有掌管赏罚的“门下功曹”，还有主管文书簿册、代主人拟稿的“主簿”与“主记史”等等。所有这些亲近属官，都以职位之大小和职掌之不同而别其衣冠和姿态，但显然，他们的存在又是为墓主人的“出场”作陪衬和铺垫的，所以，他们又大都面朝里向，拱手躬腰作朝见主人状。这种设计就较为含蓄地渲染和突出了主人生前的荣华与尊贵，也鲜明地表达了一种世俗性旨趣。不过，该壁画所绘的现实人物大都是零散的肖像画，缺乏一种连贯统一的整体构思。

河北安平汉墓壁画（彩图11）也画了不少人物，都围绕着墓主人的出行而形成了一种整体性联系。“中室的壁画是在四壁上画着墓主人的出行情况。上下共有四层，每一层均有大量车骑伍伯（武官）、辟车（文官）之类的导从和一个主车。在这四层的主车中，以最下层的主车的官职最大，此人即是该墓的主人。”[2]显然，这幅壁画的主旨也在炫耀主人生前的权势风光，其旨趣的世俗化色彩更浓了。

在充溢着尘世化意味的东汉墓葬壁画中，最有代表性的是内蒙古和林格尔出土的东汉晚期墓室壁画。该壁画可称为墓主人的一幅“传记画”，其对生前功业、尘世幸福的自叙、自赏、自炫、自乐的意味是不言而喻的。它重在展示墓主人的一生经历，着意突出墓主人从“举孝廉”、为“郎”，到出任“两河长史”“行上郡属国都尉”“繁阳令”而止于“使持节护乌桓校尉”的一系列仕途生活情景，是一幅由墓道、墓门、前室、中室、后室及三个耳室组成的共计五十多组彩画的大型墓葬壁画。整个画面内容围绕墓主经历而展开，有墓主任官期间所经府县的市景城貌，有墓主升迁出行的庞大车骑队列，有观鱼、饮宴、赏戏、迎宾、庖厨等场面，有幕府、门廊、谷仓、弩库等建筑及其中的人物活动，有农耕、蚕桑、渔猎、放牧等庄园劳作场景。和林格尔汉墓壁画在表现从仙界返回人间的审美旨趣方面达到了高峰，成为东汉壁画的典范之作。

在东汉墓室壁画中，“升仙”题旨不仅日渐“退场”，而且即使偶尔有之，其意义也已发生很大变化，它原来那种超离人间、引魂升天的意思已不明显，更多的时候它是在人间生活的世俗氛围中存在和表现的，这或可解为“成仙即在尘世间”吧。其实这正符合中国人的文化心态和人生理想。脱俗成仙的幻想在中国历史上不时有之，但大都“难成正果”，最终都要回到“彼岸不离此岸”“超世不离世间”这一基本思路上来，回到“道不离器”或“天堂即在人间”这一中心观念上来。这是中华民族一种源远流长的文化理想、人生哲学和审美传统。汉代绘画的审美文化旨趣从“天上”向“地上”、从“仙界”向“人间”的转换，从根本上说正是这种文化理想、人生哲学和审美传统的深刻体现。这也从一个侧面构成了东汉时代审美文化偏于“崇实”趣尚的一大内涵。

[1] 《中国绘画史》第16页，上海人民美术出版社，1983年版。

[2] 《安平彩色壁画汉墓》，《光明日报》1972年6月22日。

雕塑寓意：走近凡俗和生动

无论在规模、品种上，还是在技巧、寓意上，东汉时期的雕塑（主要是与墓葬有关的雕塑），都比西汉有了明显的发展。

东汉雕塑有石阙、石柱、石像（包括石人与石兽）、陶塑、铜塑、木雕、墓室建筑雕刻等多种门类，有的是在西汉基础上的扩展，有的则基本是新创的。我们这里拟从石刻、陶俑、铜俑三个主要种类入手，谈谈东汉雕塑在“寓意”方面的基本审美特征。

石刻 这里所讲石刻，即石料镌刻造像，重点是石阙与石像。

就“阙”本身说，自古有之。古代宫室大门之前都有一种称作“阙”的建筑，也叫“观”，又称“象巍”。《广雅·释宫》说：“象巍，阙也。”“巍”是形容这种建筑之高。“象巍”是因“悬治象之法”而得名。这就是官府门前张贴布告和法令的地方，而说它又叫“观”，是因“阙”既有利于别人弄清立阙主人的身份地位，又可登高守望以做警戒之用。晋崔豹《古今注》说：“阙，观也。古者每门树两观于其前，所以标表宫门也。其上可居，登之可远观，故谓之观。”

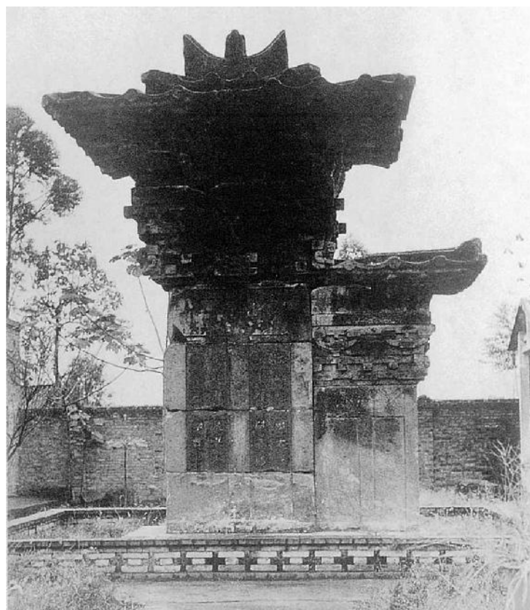
到汉代，阙基本上是用来显示立阙主人身份地位的一种标识。《水经注·榖水》引《白虎通》说：“门者必有阙者何？阙者，所以饰门，别尊卑也。”先秦曾以阙之多少区别天子和诸侯的等级，汉代则以阙的结构来做区别等级的标志。当时阙有单阙、二出阙、三出阙之分。单阙是只有正阙，而无子阙，二出阙由一正阙和一子阙组成，三出阙由一正阙和二子阙组成。一般官僚用一对单阙，太守以上二千石俸禄的大官用一对二出阙，皇帝则专用三出阙。这个等级定制十分严格，绝对不得僭越。

汉人大兴厚葬，讲究“事死如事生”，所以跟宫室门前一样，墓室门前也要立阙。这在东汉尤甚。现存完整的石阙，大都为东汉墓前石阙。最早的是山东平邑县的皇圣卿阙（建于86年），最迟的是今四川雅安县的高颐阙（建于209年）。这些墓前石阙都呈仿木结构的高楼式样，其具体形状特征不妨以保存最完整、最精美的高颐阙西阙为例说明之。

现存四川雅安县城东15里桃桥村外的高颐阙（017），东西二阙相距13.6米，东阙仅存阙身，清代曾修复顶盖。西阙总高6米，母阙身宽1.6米，厚0.9米，子阙身高3.39米，身宽1.1米，厚0.5米。西阙为重檐

顶，由五层石块垒成，逐渐向外挑出，上部面宽1.94米，下部面宽3.81米，出檐0.6米。屋顶雕刻成屋脊、瓦垅状，脊正中刻有雄鹰，口衔组绶。阙身和阙顶还雕刻着车马出行、人物故事、神禽异兽等形象，“以昭四方”。

可以看出，高颐西阙是雄伟高大的。它与后面的墓碑相距163米，与碑后的坟墓相距更远，形成了相对的独立感，因而更显出高耸凌空之势。它的阙顶比阙身出檐0.6米，不仅突出了一种飞动之美，而且也使整阙形象显得舒张有致，不落呆板。这种造型让人感到巍然庄重又不失生动美观。不过，隐含在这种造型和气势中的还有更深层的意味，那就是对墓主人生前为官之高贵和尊荣的一种显扬。所以说，在形式背后仍是一种很功利的观念，在雄伟高大的造型里凝结的是对功名利禄一类世俗价值的执著与渴念。这或许可以解释，这些如此高大雄伟、威严庄重的石阙，何以会不让人感到悚然生畏，反而感到生动可观了，因为人间的、世俗的东西总是与人相亲相通的。



017 高颐阙正面图（东汉，四川雅安）

据现有资料，墓前神道上陈列有石人和石兽的造像，是从东汉开始的。所以，石像比石阙似更代表东汉人的审美文化趣尚。

东汉石像有两个主要特点：一是其出现与当时盛行的上陵墓祭祀的礼俗有关（此前都是上宗庙祭祀），为此，豪强大族纷纷在墓地上建祠堂或祠庙，石刻造像也随之兴起。二是墓地石刻造像往往成对布置在墓前大道两旁。这墓前大道叫“神道”，也叫“隧道”。《水经注·汳水》记东汉熹平年间某君“隧前有狮子、天鹿”，《水经注·阴沟水》说“光武隧道所表象马”等等，都是讲的在墓前大道两旁树立石狮、石天鹿或石象、石

马的事情。

墓前石人造像多为官吏士卒，显然属于墓主警卫和侍从性质。目前可见的东汉石人仅有几例，如山东曲阜孔庙汉石人亭内的二尊石人，早已名重于世。此二石人原为乐安太守鲁王墓前的石人，后移于此。其胸腹间有铭刻，一为“汉故乐安太守麃君亭长”10字，为墓前侍者，一为“府门之卒”4字，显为墓前护卫。皆戴冠，穿交领宽袖长袍，双手拱于胸前。做侍者的石人，高254厘米，腰间佩剑，谦恭壮硕；而做护卫的石人，高230厘米，双手持枪，仪表威肃。其他地方如山东邹县东汉匡衡墓前、河南登封中岳庙前等，都发现有石人造像。总起来看，这些石人雕刻都比较粗略简单，形象朴拙凝重，恭谨呆板。

墓前石兽像比石人像则精美生动得多。石兽像有两类：一类为狮、虎、牛、羊、马、象、骆驼等动物；一类是“辟邪”“天禄”等神物。石兽像的功能是用来驱除邪怪和象征吉祥。《风俗通》说：

墓上树柏，路头石虎。《周礼》：“方相氏葬日入圹，驱魍象。”魍象好食亡者肝脑，人家不能常令方相立于墓侧以禁御之，而魍象畏虎与柏，故墓前立虎与柏。[1]

这就告诉我们，墓地种柏树，立石虎，就是为了防御鬼怪来侵扰墓主。“魍象”是古代传说中的一种害人鬼怪。《周礼·夏官·方相氏》载：方相氏“蒙熊皮，黄金四目，玄衣朱裳，执戈扬盾……入圹，以戈击四隅，驱方良”。古人认为，死人下葬时，应让蒙着熊皮的“方相氏”来墓中驱逐“方良”（即“魍象”“魍魉”）。但死者埋葬后，总不能让“方相氏”老守在坟墓边上驱逐方良，于是就种上柏树，立上石兽来代替方相氏，因为鬼怪们也是怕柏树和野兽的。

值得注意的是被称作“辟邪”和“天禄”的神兽石像。这类石像在造型上综合了几种野兽，诸如狮、虎、熊、鹿的特征，而且还肩有羽翼，头有双角，有的则是独角，还有的无角。一般认为长双角的叫天禄，长单角的叫麒麟，无角的则叫辟邪。这种有翼猛兽石像有的几近于狮，如陕西咸阳西郊出土的石刻双狮（彩图12）。而大部分则既似狮、虎又不似狮、虎，其情态都作缓步行进状，头小颈长，昂首挺胸，张口吐舌，若露利齿，颌须长垂至胸前，柱状尾巴呈弧线支撑地面，多数两肋长翼，有的头长独角或双角，身长皆在两米左右。其中比较著名的有河南洛阳涧西出土的一对石刻神兽，河南南阳宗资墓前的天禄、辟邪，四川雅安高颐墓前的辟邪，等等。

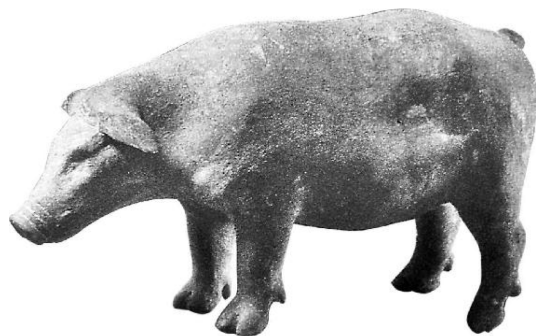
这些石兽有时候也被统称为麒麟，而“麒麟”二字偏旁为鹿，说明麒麟神兽与鹿有直接关系。实际上，“天禄”即为“天鹿”。鹿为什么会自东汉以来成为一种神兽呢？有学者指出，这是因为“鹿”与“禄”同音。此说有一定道理，较合汉代，尤其是东汉风尚。“禄”有一义，即俸禄。有俸禄，即意味着做官，所谓高官厚禄之谓也。在官本位的中国文化中，“禄”这层含义也是很重要的。总而言之，以“鹿”为神兽，以“天

禄”为吉祥物，其实反映的是一种很实际、很凡俗的幸福观、人生观。高官厚禄，荣华富贵，这就是中国人心目中的福气。“天禄”石兽的设置，即为这种福气的一种炫扬。东汉之际遍立“天禄”石像（其实“辟邪”与“天禄”也无多大区别）正显露了该时代偏于“崇实”的审美文化趣尚。

神兽石像给人的审美感受也说明了这一点。即以四川雅安高颐墓前石辟邪为例，其昂首、举颈、张口、挺胸、耸臀、振翼、浑身绷满力量，迈腿欲向前行的形象，显出一种雄劲勇猛、极富威严的阳刚之美。与此同时，它并不令人生畏，也不冷漠神秘，它的威猛之态更多的是指向邪怪而非指向人间的。实际上它给人一种亲切感，而这种亲切感与其内涵上的通于人间、归于凡俗正有着一种极为内在的关系。

陶俑 在东汉墓葬艺术中，陶俑无论在数量上，还是在题材范围、地区分布、制作质量、艺术水平等方面，都是西汉陶俑所难以望其项背的，而且其最大、最突出的特点，就是一改西汉陶俑那种以威严壮观的送葬军阵和刚武勇猛的兵卒将士为主的造型模式，变为以塑造体态较小、活泼生动的家内舞乐侍仆俑以及家养禽畜俑为基调和主流。

东汉陶俑的选材几乎涉及家居生活的所有方面，如庖厨、扛粮、执帚、执箕、执瓶、执镜、哺婴、背娃、献食、提鞋、提水、踞坐、抚琴、吹箫、击鼓、说唱、歌舞、对弈、杂技、百戏等，也包括劳动生活的许多方面，如执锸、背篓、杵舂、扶铡、种田等。另外还有大量家禽家畜俑，如狗、猪（018）、鸡等。还出现了与人、畜陶俑所体现的庄园生活密切相关的楼榭、坞堡、住宅、风车、猪圈、井（019）、船等模型。这一切都说明东汉陶俑（塑）在题材内容上更趋生活化、家居化和世俗化。这里几乎不存在什么神秘的意象和虚幻的气氛，所有的东西都是很实在、很通俗、很明朗的，都是与平凡感性的生产、生活息息相关的。从这里我们感受到的是浓郁的庄园情调和人间气息。



018 陶猪（东汉末年，河南辉县）



019　　陶井（东汉，陕西西安出土）

在这一方面，四川出土的陶俑最具代表性。它们不仅生活气息浓郁，如成群的男女侍仆，众多的短衣赤足农夫形象等，而且其玩赏性、谐趣性、娱乐性功能尤为强烈。它表现在，一是出土的观赏俑、击鼓俑、舞蹈俑、说唱俑、吹箫俑、抚琴俑、伎乐俑等数量尤多；二是几乎所有俑的面部表情，都不再像西汉时那样双唇紧闭，庄重肃穆，而是在嘴角、眼角处流溢着微笑，泛动着欢欣明快的神采。最典型、也最著名的便是“击鼓说书俑”。如，1957年成都天回山出土的击鼓说书俑（彩图13）。1963年郫县出土的击鼓说书俑（020）。可以说，这类“说书陶俑”逗人笑乐的滑稽造型（其原型是古代以乐舞戏谑为业的俳优），以及他们所表现出来的乐天情怀、幽默神采和快活心境，不仅是四川陶俑之特色的代表，而且也是整个东汉陶俑之诙谐化、情趣化、玩赏化、娱乐化审美特征的极致表现。



020　击鼓说书俑（东汉，四川郫县）

高66.5厘米，立姿，左手执鼓，右手执棒，头戴圆帽，缩颈歪头，撇嘴斜目，弓腰突臀，故作怪状，然说唱之态，神采飞扬，如闻其声，令人捧腹。

总之，庄园的题材、平凡的人物、通俗的场景、现实的情境、活泼的氛围、日常的意趣、玩赏的心态、享乐的功用等，这一切都成为东汉陶俑最具个性最有魅力的地方。

铜俑　青铜雕塑在中国历史悠久，据说夏禹时代已开始“铸鼎象物，百物而为之备，使民知神奸”（《左传·宣公三年》）了。但总体而言，先秦时代较为发达的青铜工艺器物，更多地偏重于宗教的、祭祀的、生活的实用价值，其审美价值也多限于工艺方面。

汉代青铜器物的一个重要变化，就是在工艺水平和格调大为提高的同时，其审美价值更多地转向了雕塑之美，其主要标志便是具有极高艺术品位的铜俑的大量出现。

1968年河北满城陵山窦绾墓（西汉）出土的青铜长信宫灯（彩图14）就比较典型。造型细腻清晰，精美生动，是一件罕见的艺术珍品。从功能上说，它既是一件日常实用器物，也是一件具有装饰和观赏价值的贵族奢侈物。它的出现，反映了汉代官宦豪族生活的奢华，也意味着一种世俗化、家居化的墓葬文化观念正在形成。

汉代青铜雕塑尤以东汉铜俑为代表，其主要标志是比例更准确，制作更细腻，造型更精美，神情更生动。这一点集中地体现在铜马形象的塑造上。这时期的墓葬铜马在贵州的兴义和兴仁两县、四川的郫县和敦义、甘肃的武威雷台等地均有发现。同西汉的马塑形象比起来，它们都明显地呈现出体短、腿长而细的特征，其矫健骁勇的阳刚之姿犹存，但那种高大威武、庄重沉雄之气象已不那么鲜明突出，更多的是一种俊美飘逸、灵活生动之神采，一种活力洋溢、奔放自由之韵致。

其中最令人叹为观止的作品，还是1969年出土的甘肃武威雷台东汉末年的墓葬铜奔马（彩图15）。这里的独具匠心之处，是为了表现马的飞奔之态、腾飞之势，设计了一只飞鸟做衬托，显得马的神速之快已超过飞鸟，从而愈加强化了奔马的意趣。不过，该作品人们常冠以“马踏飞燕”“马踏燕隼”“马踏龙雀”“马踏乌鸦”等名，实际上都不太准确。该铜俑还有一个不太有名的称呼叫“马超龙雀”，应是比较恰切的。一个“超”字，突出了奔马的神速，说出了奔马的气势，可谓绝妙。因为一般说来，鸟飞起来总比马快，但此马却快得超过飞鸟，岂不是如同电闪雷光一般的迅疾！更重要的是，“马踏飞燕”一说着重的是一种征服性主题，但我们知道，这种真正属于西汉前、中期的审美文化主题，在东汉已逐渐淡出，而世俗的、日常的、玩赏的、享乐的文化趣尚则成东汉审美主流。放在这样的背景下看，“马超龙雀”（或叫“马超飞燕”）的名称，虽不能说与征服性主题绝然无干，但它更强调的明显是奔马造像本身的英姿、神采、动感和情趣，更讲究的是一种偏于直观形式的、更具玩赏价值的审美意味，因而似更合乎该铜马塑造者的本意，当然在本质的层面上也更符合东汉时代的审美文化趣尚。不过从约定俗成的角度，本书还是沿用了“马踏飞燕”的说法。

东汉时代的雕塑艺术，从整体而言是走向凡俗和生动的艺术。所谓走向凡俗，是从审美文化内蕴上讲的，即从重大的、政治化的理性主题走向平凡的、世俗化的感性情趣；所谓走向生动，则是从审美文化形态上讲的，即从一种宏伟雄大、深沉凝重之美走向一种刚健俊逸、生意灵动之美。这后一种美仍是一种壮美，但比前者的“大美”多了些亲切的、自由的韵味，因而透露出向优美发展的某种端倪。

[1]　封演：《封氏闻见记》卷六引，见赵贞信《封氏闻见记校注》第59页，中华书局，2005年版。

画像艺术：从幻想到现实

画像石、画像砖，是真正属于汉代的审美奇观和艺术奇迹，也是中国审美文化史上一枝瑰丽夺目的奇葩。

从时间阈限上说，画像砖稍早于画像石。但画像砖最早也不过出现于秦代，至西汉才有了一定发展，而其鼎盛则在东汉，东汉后又延续至十六国和南朝时期。而画像石则兴于西汉末，盛于东汉，东汉后不再流行。所以，画像石与画像砖共同的鼎盛期都在东汉。

从具体制作方式说，画像石与画像砖是不同的。画像石可称作“雕刻出来的画”，即先由画师在打制好的石板平面上绘出线勾的图画底稿，然后由石工按画稿加以雕镂刻画，最后还要由画工再加彩绘。而画像砖则是先在木制模具上刻出图画印模，然后模印在砖坯上，再入窑烧制而成。所以，画像石通常可在一整块石面上雕绘出较为复杂而统一的画面，而画像砖则小于画像石，一般一块砖模印一图，画面单纯整一，内容因砖而异。

但这个不同并不十分重要。重要的是二者所传达的审美文化题旨、意蕴、观念、趣尚等并没有大的区别。换句话说，画像石、画像砖的不同主要表现在媒介材料、表现手段等形式上，而在内容上二者是大同小异的。所以，我们在这里拟将二者予以统一考察和描述（为方便起见，将二者统称“画像艺术”）。

盛行于东汉的画像艺术，其基本题旨主要有二：一为幻想性题材，主要呈现为神活、仙异、祥瑞等形象；一为现实性旨趣，主要表现为对现实中墓主经历和生活图景的刻画。不过更详细地说，还有另一种题旨，那就是对历史人物故事的雕绘。但这一历史性题旨，一方面总体上是从属于现实内容的，是为伦理教化的现实目的服务的，因而可以视其为现实性旨趣的一个特殊表现形式；另一方面，它在汉画像艺术中的分布也远不如“幻想”与“现实”两大题旨更为广泛和普遍。它主要集中在山东出土的画像石中，而在河南、四川、苏北等地出土的画像石、画像砖中只占极小的比重，而在陕北、西南等地出土的画像艺术中则几乎是看不到的。

从横向的共时态的角度看，汉画像艺术中的现实性内容要远大于幻想性题旨。比如在幻想性题旨最为突出的河南南阳东汉中期画像石中，

一方面，神话、仙怪、祥瑞、星宿之类形象的表现可以说达到了淋漓尽致的地步，远非山东、四川等地画像作品能比。如白虎、苍龙、朱雀、玄武这“四神”形象，“羲和捧日”“常羲捧月”“嫦娥奔月”、伏羲女娲（021）、“东王公西王母”“应龙仙人”“桃拔朱雀”“神荼郁垒”“飞廉穷奇”“大傩逐疫”“辟鬼象人”“后羿射日”“仙人乘鹿车”等神话、仙异故事刻画，都可谓悉数皆备，应有尽有。另一方面，现实生活题旨仍然是主要的，其画像砖就“以一种高浮雕的形式描写了更多的现实生活题材”，甚至如有人所说，它“以汉代客观现实生活为题材的作品，反映了汉代画像砖艺术的现实主义精神”[1]，而这种现实生活题材，也是“南阳画像石中的主要题材”[2]。这个现实生活题材在东汉中期极盛的南阳画像石中主要包括以下内容：舞乐百戏，狩猎骑射与出行，宴飨、拜谒等家居生活。另外还有讲学、蹶张武士、各色门吏等人物与活动刻石。不难发现，在神话、仙异等幻想性内容最多的南阳画像艺术里，现实生活尚且为“主要题材”，那么在其他地方的画像艺术中就更不用说了。事实上，除南阳外，无论在山东，还是在四川，抑或在苏北、皖北、鄂北、陕北、西南等地，都无一不将现实生活作为最主要、最显明的雕画对象和表现内容。



021　伏羲女娲（东汉，河南南阳）

伏羲、女娲皆人首蛇首，头梳发髻，身着襦服，合抱一株芝草，相

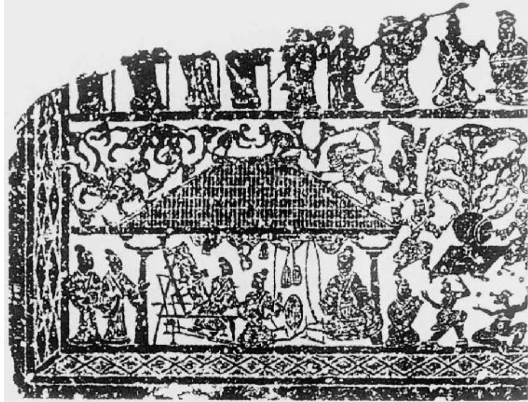
向交尾而立。

在山东画像石中，特别在具有代表性的孝堂山郭氏祠、嘉祥武氏祠、沂南汉墓等地的画像石中，画面内容一般分三部分：一为神话，二为历史故事，三为现实生活。但这三部分并不是平分均等的，其中现实的世俗生活画面是居主导地位的，它要么像在孝堂山郭氏祠中那样是“最多的和最重要的部分”，要么像在嘉祥武氏祠（022）中那样，将“表现（墓）主人养尊处优的楼阁、宴饮画像，都刻在祠堂的中心后壁中央位置”，从而“在整个祠堂建筑内确立了主人的地位”，要么像沂南东汉墓的画像布局那样，在前、中、后三室中，“中室画像是墓主人生前的生活图景”，亦即将现实生活内容置于画像中心地位[3]。

苏北地区，特别是徐州（即汉彭城）的汉画像石，与山东画像石在时间前后上差不多。但徐州毕竟是汉高祖刘邦的家乡，两汉四百年间，这里共有楚王、彭城王十八代，因而其画像受楚风影响甚重。这种影响表现在两方面：一方面是画像风格比山东的自由活泼些，另一方面便是留有“楚人信巫鬼，重淫祀”传统的浓重痕迹，仙人神山、乘龙骑虎、天文星像、避害驱邪之类光怪陆离的诡谲之像充斥画面。这与南阳地区画像石又较接近。不过从总体上说，徐州画像石与山东南部一些地区（如沂南、嘉祥等地）的画像石更为相似，只是“内容上那些为儒教作宣传的历史故事较少而又多了些生产活动的题材”[4]。所以，从比重上看，它的幻想性内容虽较多，但仍不及现实性内容更丰富，更突出。在这里，我们不仅可以见到大量的燕居宴饮图、楼阁宅院图、近侍庖厨图、车马出行图、比武博弈图、歌舞百戏图、迎宾拜谒图等常见的世俗生活画面，而且还有人仙对博这种幻想与现实交融的图景。这种比较新鲜的图景，实际上反映的正是一种仙界世俗化、幻想现实化的趋向。同时，值得注意的是，徐州画像石还表现了好多生产劳作、缉盗军事等现实场景，这是比山东、河南的画像艺术更见独特的地方，如纺织图、庖厨图、牛耕图、“缉盗荣归”图等等。其中纺织图（023）生动地反映出寻常人家“女修织泽”的情景。画面上刻了四位妇人，有的纺线，有的织布，坐在织机上的妇女正转身接抱递来的婴儿，充满劳动情趣和生活气息。而牛耕图（024）则表现了“男务耕种”的情景。图中一人呵牛耕田，儿童随墒播种，田边停着装满肥料的大车，车旁憩息一犬，田间一人箪食壶浆给家人送饭。画面犹如《诗经》所言，“同我妇子，馌彼南亩”，称得上一幅优美的田园生活风俗图。



022 山东嘉祥武氏祠汉画像石（楼阁燕居图）



023 纺织图（江苏铜山出土汉画像石）



024 牛耕图（江苏睢宁出土汉画像石）

从纵向的历时态的角度看，汉画像艺术呈现出一种幻想性内容逐步“退场”，而现实性题旨渐成主流的演变趋势。

汉代是一个楚风北上的时代，随着时间的推移，这种楚风北上也呈由强转弱之势。这一趋势也可理解为北方文化（主要是黄河流域文化）逐步取得其主导地位的过程。从审美文化内涵上讲，这也是神异幻想因素由强变弱，而人伦现实主旨渐呈主流的过程。在绘画（壁画）旨趣的演化中，我们已清晰地看到了这一历史图景，而在画像艺术中，这一历史图景也同样清晰地展现在我们眼前。

河南南阳画像艺术以其浓烈的荆楚文化色彩反映着汉画像艺术的较早形态。事实上，从时间上看，南阳画像艺术的鼎盛期是东汉中期，至东汉晚期已见衰退，而山东、四川等地的画像艺术则以中晚期为最多。所以把南阳画像艺术视为一种较早的形态当不过谬。

徐州地区（汉彭城）的画像艺术则在历史顺序上稍居于南阳之后。这不仅因为它最兴盛的阶段是在东汉晚期的顺帝至献帝时期（约126—220），晚于南阳地区，而且在审美文化旨趣上也介于南阳和山东之间，既作为楚国故都，具有较多的南方楚文化气息，同时又与鲁南一些地区同属一个“徐州刺史郡”，在政治、经济、文化上与山东联系更为密切，因而受到北方儒家文化的强烈影响。动态地看，这种楚风儒韵的综合形式也是汉代审美文化由南向北、由偏重幻想向偏重现实转化过渡的一种征兆。前面曾谈到的徐州仙人对搏（025）的画像，在很大意义上可以视为这一过渡转化势态的一种象征。



025 仙人对搏（江苏铜山台上出土汉画像石）

山东的画像艺术在“逻辑”上可以认为稍后于徐州，虽然从时间上看二者大体是同时的。这是因为，在山东画像石所着意表现的幻想、历史和现实三大题旨中，其幻想性色彩相对来说要淡得多，而历史与现实的旨趣则极为突出，所以，山东画像艺术的世间性、伦理性、风俗性主题更代表了东汉审美文化的一种历史指向。

然而，真正揭橥着这一历史指向的时代性终点的是四川画像艺术。

首先，四川画像艺术的重点在画像砖，而画像砖“均系东汉后期和蜀汉时期的作品”[5]。显然，它在时间上是居后于汉代其他地区的画像艺术的。其次，四川画像艺术突破了中原地区传统的内容模式，在更广泛的社会生活领域再现了丰富多彩的人间现实情景。特别是画像砖，它的“一个突出的表现就是几乎百分之九十是反映现实生活的题材”。而“汉代流行的神话迷信题材”，“也不过占总数量的百分之十左右”[6]。这说明，汉画像艺术由偏于幻想性内容向偏于现实性旨趣的演化至此已基本到位。

四川画像砖在表现现实性旨趣的广度和深度上最值得一提的，是它除了反映豪强地主的车马出行、骑从属吏、拜谒待客、家居宴饮、歌舞百戏、六博杂技、庭院建筑等常见的题材内容外，还出现了授经、考绩、贿赂及甲第举士等举选活动场景，同时也出现了诸如播种、育秧、收割、采桑、采莲、田猎、行筏、酿酒、井盐等大量生产劳作图画。这种极为独特的画面，可以说已将东汉画像艺术的现实性旨趣的表达推向了极致。



026 弋射收获画像砖（东汉，四川大邑）

画面分上下两层，上层为渔猎场面，满湖是摇曳盛开的荷花莲藕，水中是肥大的游鱼。岸边林木葱茏，有二人正弯弓搭箭，瞄准天上飞过的惊鸿大雁。下层是田间收割场面，前面二人在挥镰割稻，后面三人捡拾捆扎，最后有一人手提食具，肩挑稻捆，显然是送饭到田后又将捆好的稻子挑回。

弋射收获画像砖

（026）就是一件颇为生动有趣的作品。该画面虽分两层，但却有机完整地展示了农忙收获季节紧张兴奋的劳作情景。

特别需要指出的是，在审美情调和艺术风格上，四川画像艺术同中原地区的相比已有所转变。它既不同于南阳地区的泼辣舒展，狂放瑰丽，也不似苏北、山东的古拙浑厚，雄劲严整，而是在古朴奔放、雄健浑厚之中又显得精巧、秀丽、圆润、灵动，颇具刚柔相济、粗细有致的韵趣。如四川画像艺术总体看仍具汉代的壮美之风，但新津等地的石棺画像却给人明显的新异之感，其人物造型修长、细腻，其审美风味俊逸、空灵，与魏晋人物已有明显的承启关系。这种新变化、新动向，与前述四川画像艺术在现实化旨趣的发挥上已臻极致的现象联系起来，就意味着汉画像艺术至此已达最后阶段和终结形态。四川画像艺术已成为造型艺术风格从两汉向魏晋过渡转化的中介环节。

[1] 李浴《中国美术史纲》上卷，第311页，辽宁美术出版社，1984年版。

[2] 《中国美术史纲》，第317页。

[3] 李浴《中国美术史纲》上卷，第342、344、350页。

[4] 李浴《中国美术史纲》上卷，第357页。

[5] 冯汉骥《四川的画像砖墓及画像砖》，《文物》1961年第11期。

[6] 李浴《中国美术史纲》上卷，第330页。

2. “缘事而发”：艺术写实与伦理功用的“合谋”

东汉时代的“崇实”趣尚，作为一种多层面、复调式意义系统，它既指一种非虚幻、非宗教的世俗之“实”、现实之“实”，也指一种艺术趣味、美学风格上的“写实”。

在谈汉大赋时我们曾指出，大赋创作就是偏于认知的、写实的。但那时的写实还浸润在一种“专为广大之言”的想象与激情之中，所以尚不十分鲜明和突出。但时至东汉，在整个时代“崇实”趣尚的导引下，这种西汉即显端倪的写实趣味便崛然凸现出来，成为一种主流性的艺术取向。

造型艺术的写实品格

所谓写实，即要求艺术客观真实地摹写对象，再现现实。它追求的审美目标，就是美和真的统一，或通俗地说，就是“像真的一样”。按照这个原则，我们就会马上想到刚刚讨论过的东汉墓葬艺术，特别是其中的造型艺术，它在讲究世俗化、人间化、现实化题旨时，实际上也同时贯彻了一种写实美学精神，一种“像真的一样”的审美原则。因为要讲孝道，就得“事死如事生”，而要“事死如事生”，就得“以生者饰死者”，就得“大象其生以送其死”，这样就必须将死者所“居住”的墓室布置成一种拟世间的环境，而且要布置得“像真的一样”。于是便有了“其貌象室屋”的墓室构造样式，有了罐、钵、碗、杯之类日用性陶瓷明器，有了将墓主生前所见所历所忆所乐的种种现实场景摹拟、再现出来的墓葬壁画和画像石、画像砖。总之，又“还”给了墓主一个“像真的一样”的仿人间、仿现实场所和氛围；而保证完成这一切的，正是一种偏于写实的美学趣味。这其中，尤以绘画艺术和画像艺术为代表。

西汉帛画、壁画总体上以“升仙”为主题，故其艺术上追求线描勾勒的粗犷奔放、结构布局的主观夸张，以及造型意象的谲诡奇异，都带有人们常爱说的那种所谓浪漫主义色彩。但正如我们已论述过的，这并不是真正的浪漫主义。一方面，“升仙”主题作为秦汉之际神仙信仰的中心观念，本质上并不是追求对感性人生的否定和超越。恰恰相反，它在幻想的形式中追求的正是突破生死大限，达到长生不死或者虽死犹生，以便可以逍遥自在、无拘无限地享乐人生。在这个意义上，所谓的仙界与现实人间并不是截然两分的。西汉晚期至东汉绘画出现了仙界与人间浑融、仙人与俗人共存，以至于仙界向人间返归与转换的走向，正是“升仙”主题这一根本内涵的必然发展趋势。此外，这些以“升仙”为题旨的绘画，在艺术形象的细节描绘上仍是讲究严谨写实的。如长沙马王堆帛画，“仅以墓主老妇的形象而论，把它和死者尚未腐烂的尸体相对照，可以看出它正是死者的写真”[1]。这一点与汉大赋在激情想象中贯穿着认知、写实的特点是一致的。

东汉壁画的这一写实特点愈加突出。比如辽阳棒台子屯一号后汉墓壁画，其对现实形象的写实性描绘已达到生动纯熟的水平。对此，美术史家李浴以主室门两旁的守门老卒和门犬为例做了描述：门犬细身长颈挺胸蹲坐，颈上系一红绳，张口而吠，神气如生；大侧面的老门卒，目光炯炯，须髯飘飞，轮廓准确，线条飘逸，显示了画工的高度写实能

力。[2]应该说这个描述是准确精到的。

主要兴盛于东汉的画像艺术，在写实方面更见自觉。无论是粗犷奔放、“略予夸张”的南阳画像石，还是山东如嘉祥武氏祠的石刻画像艺术，再抑或是四川画像砖，都无一不融贯着一种以再现为风，以写实为趣的美学追求，尤其是四川画像砖艺术，更是表现出了一种自觉的写实主义风格。这从我们前面已作过的描述中是不难领略到的。可以认定，写实，确实是东汉画像艺术所刻意讲究的主导趣味和审美品格。

需要指出的是，同美术创作活动相对应，汉代的绘画美学思想也基本上是日益强调写实的。西汉前期《淮南子·说林训》中讲：“画者，谨毛而失貌。”高诱注曰：“谨悉微毛，留意于小，则失其大貌。”实际上，“大貌”也是貌，《淮南子》所言，仍是偏于形似的原则。汉元帝时的画工则讲究“人形丑好老少必得其真”[3]。这个“其真”，显然是偏于形似方面了，而到东汉张衡，则明确指出：

譬犹画工，恶图犬马而好作鬼魅，诚以实事难形，而虚伪不穷也。（《后汉书·张衡传》）

张衡是在一篇反对图谶之术的奏书中说这句话的，他认为，图谶是一种“欺世罔俗”的“虚妄”之事，好比画工喜欢画鬼魅而不愿画犬马一样，不是因为画鬼魅有多么高明，而是因为鬼魅这类“虚伪”之事，无形难验，所以画起来容易，而犬马这类“实事”，有形可验，所以画工就不喜欢画。这里的意思很明白，就是在反对图谶之虚妄的同时，也明确提倡一种写实画风。这在理论上就与东汉造型艺术的写实品格构成了彼此呼应之势。

[1] 李浴《中国美术史纲》上卷，第238页。

[2] 《中国美术史纲》上卷，第268页。

[3] 潘天寿著《中国绘画史》第22页，上海人民美术出版社，1983年版。

乐府民歌的叙事本性

乐府，顾名思义，乐即音乐，府即官府，故乐府原为掌管音乐的官署。因它专事搜集整理民谣俗曲，故后代就用“乐府”代称入乐的民间歌曲和歌辞。这样，乐府便由音乐机构一变而为可以入乐的民间诗歌。

宋代郭茂倩说：“乐府之名，起于汉魏……至武帝乃立乐府，采诗夜诵，有赵、代、秦、楚之讴。则采歌谣、被声乐，其来盖亦远矣。”（《乐府诗集》卷九十）这段话，除了说明作为官方音乐机构的乐府是汉武帝设立，以及所采之诗为各地民歌外，还有一个重要的信息，那就是西汉乐府广采民歌主要是为了“被声乐”，造新声。具体地说，就是为了在崇祀的名义下改编雅乐，创制新声。所以，在这个意义上，西汉乐府更为重视的应当是乐曲，而不是歌辞。因而，乐府歌辞在西汉虽采地很广但存录却不很多。

在东汉，作为官方音乐机构的乐府虽于西汉末已被汉哀帝取消，但由于光武帝刘秀采取听风察政的用人政策以及迷信谶纬之术，因而官方形式的“观采风谣”活动反而愈加频繁，而且其更为重视的是民歌内容，是谚谣歌辞，这样，就自然使得东汉民歌谣辞能够较多地存录下来。大致可以判定，现存两汉乐府歌辞中最有价值的五十多首民歌，其中大部分当是东汉时期的作品。

班固把乐府民歌的特点描述为：“感于哀乐，缘事而发”，这是很准确的，因为乐府民歌正是“饥者歌其食，劳者歌其事”之作，是对情感经验和人生状态的素朴陈述。明代徐桢卿在《谈艺录》中说：“乐府往往叙事，故与诗殊。”这里说的“诗”，主要指《诗经》，里面大部分作品都是以抒情为主。徐桢卿认为乐府却并非偏于抒情，而是以叙事为基本特征的。这就更加触到了乐府民歌的审美个性。它确实讲究的主要不是虚拟之美，而是实事之真；不是主观想象，而是客观描述；不是畅神写意，而是叙事写人。它或咏当时，或托历史；或取材真人实事，或寓意草木禽鱼；或顺叙追述，或夹叙夹议，大都缘事而发，即事见义，展现出生活中悲欢离合的幕幕场景和幅幅画面。这与东汉美术重在写实的精神异曲同工，符契相合，可视为东汉崇实审美趣尚在诗歌中的一种体现。

乐府民歌从长篇《孔雀东南飞》到小诗《公无渡河》，都带有明显的情节性、故事性。既如一些抒情诗，如《白头吟》《怨歌行》《青青陵上柏》等作品，也多具浓郁的叙事成分。它们往往采取第一人称的自

述方式来表情说事，大都“若秀才对朋友说家常话”（谢榛《四溟诗话》卷三），真切动人。如《白头吟》写一女子坦荡不拘地自叙其与怀有两意的情人斗酒决绝之事，叙事言情，通达细腻。《孤儿行》则以孤儿自己的口气来述其生平，申其悲绪。他用如泣如诉的语言，用真切质朴的感受，将自己“命独当苦”的人生经历一一道来，使人如闻其声，如见其状。清沈德潜评此诗说：“极琐碎，极古奥，断续无篇，起落无迹，泪痕血点，结撥而成。”（《古诗源》）

场景化，是汉乐府民歌叙事的一大特色，其交代故事，塑造人物，总是通过某种特定的场景化描写来进行。如《十五从军征》写一老兵“十五从军征，八十始得归”，然而自己的家已是人亡室空，墓冢累累，只见“兔从狗窦入，雉从梁上飞。中庭生旅谷，井上生旅葵”。这是一个极尽破败荒凉的场景，将一个老兵穷老归来、孤贫无依的凄惨晚景极真实地再现出来，集中地突出了叙事效果，令人震撼。其他如《陌上桑》中写少女罗敷的美，不从正面写，而是从旁观者的眼神表情中反照映衬，而每一个旁观者都与罗敷构成一种特定的关系场景，更是呼之欲出，如在目前，叙事之巧妙堪为典范。

戏剧性，是汉乐府民歌叙事的又一大特色。乐府叙事，既真切自然，又不平直烦冗，而是抓住事情的矛盾冲突，在跌宕曲折的情节发展中叙说故事，展现性格，在一种动荡紧张的戏剧性氛围中塑造形象，表达主题。这在《孔雀东南飞》中表现得最为鲜明。长篇叙事诗《孔雀东南飞》，又名《焦仲卿妻》，最早见于南朝梁代徐陵所编《玉台新咏》。诗首有序云：“汉末建安中，庐江府小吏焦仲卿妻刘氏，为仲卿母所遣，自誓不嫁。其家逼之，乃投水而死。仲卿闻之，亦自缢于庭树。时人伤之，为诗云尔。”此序告诉我们，《孔雀东南飞》一诗取自真人实事，而且约成稿于汉末建安年间。全诗共三百四十多句，一千七百多字，是汉文学史上最长的叙事诗之一，同时也是最具悲剧性的叙事诗之一。诗中讲述了一个完整的爱情悲剧故事。刘兰芝被婆母所遣是矛盾冲突展开的始因，也是悲剧故事的开端。刘、焦分手，兰芝回家，受兄长逼迫违心答应另嫁，是悲剧故事的展开。至此，人物关系趋于复杂，矛盾冲突愈加尖锐。仲卿闻讯，前来责难兰芝，二人发生误会，继而相约殉情，矛盾冲突至此又充分展开，悲剧故事臻于高潮。二人别后回家，双双如约自尽，矛盾冲突解决，悲剧故事结束。最后，有一个古典和谐美的理想化尾声，二人死后合葬一处，在松柏梧桐之间，有自名鸳鸯的双飞鸟朝夕相向而鸣，尾声饶有余韵，令人嗟叹不已。这一悲剧性长诗，标志着偏于叙事写实的乐府民歌在东汉末所达到的一个艺术高峰。具体说，它通过一个有头有尾、谨严完整的悲剧故事，以及焦、刘等一系列性格鲜明的人物形象，展示了善恶矛盾、美丑冲突的社会现实生活，再现了世俗个体命运多舛的生存状态，描画了一幅真切生动的民俗风情景观。在这个意义上，它既以典范的形态显示了汉乐府民歌的叙事特征，又从特殊的角度呼应了东汉时代以崇实为主的审美文化趣尚。或者说，它极为典型的叙事形态本身就反映了一种写实美学精神。

伦理效应：写实趣味的指归

当我们描述东汉艺术的写实趣味这一主流态势时，有个问题是不能回避的，那就是这个写实趣味对于东汉审美文化来说，究竟是“本”还是“末”，是“体”还是“用”？也就是说，东汉时代鲜明突出的写实趣尚，它本身即为审美的目的，还是另有指归？之所以提出这样一个问题，是因为中国艺术从先秦开始就以抒情言志见长。先秦最为发达的艺术是诗、乐、舞，而诗、乐、舞即为偏于表情的艺术。传统的“诗言志”说，也是一种偏于表现的理念。这就基本规定了整个中国古典艺术之偏于主情尚意的审美模态和趋向。那么，对汉代，特别是东汉时代所出现的有别于这种审美模态和趋向的艺术现象，即偏重写实的造型艺术和偏重叙事的乐府民歌，我们又该做何理解呢？

从历史的总过程、总趋势上讲，这一艺术现象是对偏于言志表情的先秦审美文化的一种调整，一种扬弃，当然这种调整和扬弃并不导致审美文化总趋向的扭转和改变，恰恰相反，它只是审美文化总的上升进程、发展进程的一个中介环节，一种暂时的“逗留”。它为偏于言志表情的先秦审美文化设置了对立因素，恰恰给审美文化向主情尚意的发展和上升提供了新的内容，使之更加趋于丰富、具体和完满。如果没有汉代艺术对写实叙事功能的拓展，中国审美文化要达到唐宋那样的圆熟境界，是不可想象的。我们知道唐宋之际主情尚意的审美文化主流，与先秦时代偏于言志表情的审美文化风貌相比，已有了很大的飞跃，但这飞跃并不是直接完成的，其间极为重要的过渡环节、中介环节之一，便是偏于写实叙事的汉代艺术的发展。

从历史的个别性、阶段性上讲，这一艺术现象则与汉代以来偏于外向认知的审美方式，以及由此在东汉形成的偏于“崇实”的审美文化趣尚直接相关。如前所述，“崇实”趣尚的内涵不是单一的，而是多层的、复调的。它既指世俗之“实”，也指写实之“实”，此外，它还指伦理教化的现实效应之“实”。儒家审美文化在东汉的全面发展，使得艺术的伦理教化功能得到了空前突出的强调。在很大程度上，东汉艺术写实趣味的形成就是为伦理教化的现实功用服务的。伦理效用可以说就是写实趣味的现实指归。对此，我们不妨以乐府民歌和绘画艺术为范例作一阐析。

班固在谈到汉乐府是“感于哀乐，缘事而发”这层意思后又接着说：“亦可以观风俗，知薄厚云。”（《汉书·艺文志》）这后一层意思大

概就涉及乐府民歌的现实功能和伦理效用了。从官方、朝廷的眼光看，这些民歌不仅可以入乐，而且也有助于了解民情风俗，察知政教得失。不少民歌本身就包含着伦理教化的内容。如《战城南》对忠良将士为国捐躯精神的肯定和褒扬，《长歌行》对人生当珍惜青春发愤努力主题的表达，《雁门太守行》是歌颂雁门太守王涣的廉政德行的，《白头吟》是劝谕男子对爱情、婚姻不要三心二意的，《梁甫吟》是吟诵曾子的大孝之德的；《孔雀东南飞》尾句“多谢后世人，戒之慎勿忘”，说明该诗也是旨在劝世美俗的。总之，汉乐府民歌的流行有审美认知的原因，更有政教伦理的动因，而且后者更为内在和根本。

同样，以写实为趣味的东汉绘画更称得上是伦理教化的一种工具。潘天寿在《中国绘画史》中指出：“汉代之绘画，全牢笼于礼教之下，审美之力量，尚甚浅薄。”[1]汉画在今天看来可能极有审美价值，但在当时却主要是经传之羽翼，是以伦理教化为指归的。

我们知道，汉代绘画基本为人物画。为什么要画人物？主要不是为了审美鉴赏，而是为了彰其德名，纪其功业，以利教化。如《汉书·苏武传》载：

（宣帝）甘露三年，单于始入朝。上思股肱之美，乃图画其人于麒麟阁，法其形貌，署其官爵姓名。

所画其人有霍光、张安世、韩增、赵充国、魏相、丙吉、杜延年、刘德、梁丘贺、萧望之、苏武，“凡十一人”，“皆有功德，知名当世，是以表而扬之。”对此，王充在《论衡·须颂篇》中也说：“宣帝之时，画图汉列士；或不在于画上者，子孙耻之。何则？父祖不贤，故不画图也。”由此观之，人物画在汉代的最大功能就是扬善彰名，歌功颂德，以助教化。

东汉以来，大崇儒学，砥砺名节，推奖忠义，以明经修行相标榜，所以这一时代不仅是儒学礼教的最盛时期，而且也是礼教化绘画的最盛时期。一方面，西汉那种常画古代圣贤与当世功臣于宫室中的风气此时仍有增无已，而且，在丧葬礼俗中，以墓主功名的自我赞颂为主题的绘画也呈盛行之势。《后汉书·赵岐传》载：“（岐）先自为寿藏，图季札、子产、晏婴、叔向四像居宾位，又自画其像居主位，皆为赞颂。”“自画其像”“皆为赞颂”也就是自我标榜，以图垂世之意。另一方面，以“恶以诫世，善以示后”的伦理说教为目的的历史人物故事画也异乎寻常地发展起来。这一点尤以山东的画像石为代表。

山东出土的汉画像石与全国其他地区的相比，其蕴涵的儒家说教意味是最浓厚的，其所表达的历史故事题材也是最多的。其所描画的古圣先贤人物主要有：伏羲、女娲、祝融、神农、黄帝、颛顼、尧、舜、禹、文王、武王、周公、老子、孔子及其弟子等；其所表现的忠勇谦义题旨主要有：“周公辅成王”（027）、“尧舜禅让”、“孔子见老子”、“荆轲刺秦王”（028）、“卫姬叩谏齐桓公”、“晋灵公欲杀赵盾”、“蔺相如

完璧归赵”、“聂政刺侠累”、“豫让刺襄子”、“要离刺庆忌”、“管仲射桓公”、“二桃杀三士”、“鸿门宴”等；其所表现的仁爱孝悌形象主要有：老莱子、邢渠、丁兰、闵子骞、曾参、韩伯瑜、董永、管仲、苏武等；其所表现的贞节义烈的妇女形象有：梁节妇、京师节女、齐继母、无盐丑女、秋胡妻、鲁义姑、朱明妻、楚真姜、王陵义母等。这一幅幅人物画，俨然成为一条琳琅满目的历史人物画廊，这一组组历史故事，不啻为一幅幅深沉厚重的道德教化图卷。



027 周公辅成王（山东嘉祥武氏祠汉画像石）



028 荆轲刺秦王（山东嘉祥武氏祠汉画像石）

　　这种写实性的历史人物故事画像，其指归在伦理教化的现实效用是一目了然的。曹植有一番话讲的就是这种艺术的伦理效用。他说：

　　观画者，见三皇五帝，莫不仰戴；见三季暴主，莫不悲惋；见篡臣贼嗣，莫不切齿；见高节妙士，莫不忘食；见忠节死难，莫不抗首；见忠臣孝子，莫不叹息；见淫夫妒妇，莫不侧目；见令纪顺后，莫不嘉贵。是知存乎鉴者，何如也。（《画说》）

曹植虽属建安时人，但这段话却是对汉画之教化功能的精确概括。

《毛诗序》：一个经典的儒家美学文本

就理论形态而言，《毛诗序》是我们今天所能见到的最主要、最经典的儒家美学文本之一。汉代，特别是东汉以来起于写实、归于教化的美学趣尚，在这里得到了极为精炼的理论阐发和表述。

　　汉人传诗有鲁、齐、韩三家诗说，均立于学官，属今文学派。赵人毛苌传诗，称为毛诗，未立学官，属古文学派。原三家诗都有序，久已失传，而《毛诗序》独存。据《后汉书·儒林传》载，《毛诗序》是卫宏所作。卫宏，字敬仲，东汉东海（今山东郯城西南）人。其所作《毛诗序》，最早有所谓大序、小序之分。小序是用来说明《诗经》各篇题旨

的，大序则是针对《诗经》全部作品的一个总序。但现存的《毛诗序》，则是写在《国风》首篇《关雎》题下的序。出现这种情况的原因大约是由于流传中的卷册混乱，致使“大序”窜入《关雎》小序之中。但好在尚能辨别捡掇得出，无碍大义。

《毛诗序》（亦即“大序”）的基本美学思想是严密而清晰的。简要说来，有三大要点：

首先，它认为诗是人的内在情志的一种语言表达，而且这种表达不是缘于一种理智的自觉，而是本于一种生命的自然，是人情不自禁不吐不快的一种自由表现：

诗者，志之所之也。在心为志，发言为诗。情动于中而形于言，言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足故永歌之，永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。

这段话将《尚书·舜典》和《礼记·乐记》中的有关说法糅合起来，形成了一段明确完整的表述。值得注意的是，它在将诗、乐、舞都理解为主观表情自由言志的艺术的同时，也在某种程度上对先秦时代即已出现的“诗言志”说有所突破。我们知道，先秦所讲“言志”的“志”，虽包含着“情”，但主要不是指“情”。按朱自清的观点：“这种志，这种怀抱是与‘礼’分不开的，也就是与政治、教化分不开的。”[2]《毛诗序》里面的“志”，当然也是指这种“志”，但它将诗歌之“志”与乐舞之“情”结合起来，将“情”“志”并提，便体现了一种微妙而重要的变化，显示了东汉《古诗十九首》这类长于抒情的五言体诗对诗歌美学理论的影响，也显示了诗学理论向魏晋“诗缘情”说演化的一种征象。

其次，正是从言志表情的观念出发，《毛诗序》将诗学引入了一种偏于认知的、伦理的文化功能系统。这是中国古代早期诗学的一个重要思想特征。《毛诗序》中说：

情发于声，声成文谓之音。治世之音安以乐，其政和；乱世之音怨以怒，其政乖；亡国之音哀以思，其民困。

这段话是从《乐记》中移植过来的，但“嫁接”得很巧妙。既然诗歌是“情发于声”的产物，而“情”作为人对自身生存状态的一种主观内在的心理体验形式，一旦“发声”“成文”于诗歌，就必然反映着与人的生存状态直接相关的世道之治乱、王政之得失、民情之哀乐、风俗之厚薄。这样诗也就具有了某种摹拟现实的写实性、认知性。比如“风”，就是“以一国之事，系一人之本”，而“雅”，则是“言天下之事，形四方之风”，而所谓“变风”“变雅”的出现，则是“王道衰，礼义废，政教失，国异政，家殊俗，而变风、变雅作矣”。

正因为诗在言志表情的主观形式中反映了客观现实，具有了认知功能，所以国史就把这些诗整理出来，“以风其上”，让统治者明白世道民

情的实况，从而改善政治，推动教化。也就是说，诗的最终目的即在有助伦理教化。所以《毛诗序》一开篇就讲：“风，风也，教也。风以动之，教以化之。”这实际上是一上来就给整个“大序”的理论指归定了调子，即把伦理教化置于《诗经》意义之首位。因此，《毛诗序》在诗之“六义”中以“风”为第一。何谓风？“上以风化下，下以讽刺上，主文而谲谏，言之者无罪，闻之者足以戒，故曰风。”也因此，《毛诗序》认为，“故正得失，动天地，感鬼神，莫近于诗。先王以是经夫妇，成孝敬，厚人伦，美教化，移风俗”。从这些话语里我们可以明显看出，《毛诗序》确实把伦理效用视为诗学的根抵和指归。

再次，《毛诗序》提出了“发乎情，止乎礼义”的著名观点。从历史渊源上看，这个观点是对先秦儒家的情、理中和思想，特别是孔子所谓“乐而不淫，哀而不伤”一说的理论提炼和概述，明确指出诗一方面是抒发情志的，一方面这种抒情又是有“边界”的，即不能违背礼义规范的。人们一般也是从这个意思上理解这一著名观点的。但若从《毛诗序》的整个思想，特别从其以伦理效用为指归的思想看，仅仅停留于这样的理解似还不够。因为“发乎情，止乎礼义”这句话的涵义不仅是学理性的，而且还是功能性的。具体地说，“变风”这种诗体一方面是“发乎情”的，而且是抒发老百姓“伤人伦之废，哀刑政之苛”这种“情”的；另一方面，国史以“变风”来“刺上”，是为了让统治者引以为戒，促使社会回到礼义之“旧俗”，以体现先王的教化之德，即所谓“止乎礼义，先王之泽也”。这样一来，“止”就不仅是“停止”“平息”之义，而且还有“至”“到达”之义。“礼义”也不仅是一种规范，它在这里还指一种伦理目标，一种社会理想。“止乎礼义”不仅可作“以礼义为界限”解，也可作“以礼义为指归”解。这两层意思当然是浑然不分的，但后一层意思似更符合《毛诗序》以言志表情为始，以言事写实为形，而以伦理教化为归的总体美学思路。

[1] 上海人民美术出版社第23页，1983年版。

[2] 《诗言志辨》第3页，华东师范大学出版社，1996年版。

王充美学：从“疾虚妄”到“为世用”

写实趣味与伦理功用的“合谋”作为东汉时代“崇实”审美文化的一大特点，在王充的美学思想中也得到了极致化发展。王充，字仲任，会稽上虞（今属浙江）人，东汉哲学家。出身“孤门细族”，历任郡功曹、治中等小官，后罢职家居，从事著述，有《论衡》一书。王充在哲学上坚持反对神秘主义的“天人感应”论和谶纬之学，捍卫和发展了古代唯物主义。与此相应，王充在批评汉大赋时提出了“崇实”论，对此我们在本章开头已略有引述。他认为汉大赋尽管“文如锦绣，深如河汉”，“文丽而务巨，言眇而趋深”，但却不能“处定是非，辨然否之实”，使“民不觉知是非之分”，所以“无益于弥为崇实之化”（《论衡·定贤篇》）。王充在这里显然将“崇实”视为一个基本的批评尺度和美学准则。所谓“崇实”，也就是崇尚实际、实事、真实、实效、实用等意。汉大赋固然文辞巨丽，言语渺深，但不能让人辨明真伪，认知是非，所以无益于推行崇实的风气。那么，王充的“崇实”论的具体内容是什么呢？概括地说，“崇实”论主要展开在“疾虚妄”和“为世用”两大命题上。

“疾虚妄”命题称得上是王充高举的一面鲜明的思想旗帜。该旗帜不完全是美学意义上的，但却与美学问题深刻相关。王充明确指出，“疾虚妄”是他《论衡》一书的主旨：

《诗》三百，一言以蔽之，曰：“思无邪。”《论衡》篇以十数，亦一言也，曰：“疾虚妄。”（《论衡·佚文篇》）

何谓“虚妄”？用王充的话说，“虚妄”就是汉代儒生的“空言虚语”“浮妄虚伪”，就是阴阳方士的“成仙”“不死”等“神怪之言”，就是谶纬之术的“预言”“谶记”，连那些绘有“仙人之形”“蝉蛾之类”的图画也是“虚图”。总之，一切主观臆造、浮华不实者，皆为“虚妄”。当然从美学道理上讲，王充把艺术中想象的、夸张的、变形的、虚构的东西也称作“虚伪”，也在反对之列，显然是片面的，甚至是无知的，但这并不是关键的问题。关键问题在于，王充在东汉审美文化语境中提出“疾虚妄”这一命题是有重要现实意义的，是呼应了这一时代审美文化发展的历史需求的。如果不拘泥于个别具体的表述，而从总体理论视野看，王充“疾虚妄”说实际上有力推动了中国美学史上一个一直处于边缘地位、然而又意义重大的美学课题，即美与真关系理论的深入拓展。

首先，为反对“虚妄”，王充明确提出了“真美”概念。他说：

是故《论衡》之造也，起众书并失实，虚妄之言胜真美也。……故《论衡》者，所以铨轻重之言，立真伪之平，非苟调文饰辞，为奇伟之观也。（《论衡·对作篇》）

显然，王充所说的“真美”，是与“虚妄”截然对立的一个概念，是针对“虚妄之言胜真美”的现实弊端而提出来的，目的不是为了玩弄辞藻，标新立异，而是为了明辨是非，诠释真伪，还虚实、美丑以本来面目。可以说，这是一个极富战斗性、现实性的美学概念。

其次，在“真美”概念的基础上提出了“效验”范畴。这一点体现了王充对传统的真与美关系理论的重大改造。我们知道，先秦美学也多少涉及美、真关系。但在儒家那里，“真”主要指的是道德情感的“诚”，即一种向善的内在真诚，而在道家那里，“真”则主要指的是一种不假人力、顺乎自然意义上的天真、本真之趣。然而王充所谓“真美”的“真”，虽然也某种程度地包含着儒家的“真诚”和道家的“真趣”，但更主要的是指经验事实意义上的“真”，是具有确定“效验”的“真”。他说：

凡论事者违实，不引效验，则虽甘义繁说，众不见信。（《论衡·实知篇》）

事莫明于有效，论莫定于有证。空言虚语，虽得道心，人犹不信。（《论衡·薄葬篇》）

凡天下之事，不可增损，考察前后，效验自列。自列，则是非之实，有所定矣。（《论衡·语增篇》）

所谓效验，就是所言之事，必须得到事实的有效验证。否则，无论说得多么好，也不足信。事实——有验——可信，是“效验”说的基本内涵。它强调的是有一说一，有二说二，不可虚语，不可增减，只有这样，才会获得事实的有效验证，才会确定事情的是非真伪。一句话，才会排除“虚妄”，达到“真美”。

王充的“疾虚妄”命题以及与之相关的“真美”说和“效验”论，拓展了中国美学在真、美关系上的思维界域，特别在强调经验事实的第一性、绝对性方面更是独树一帜，不仅在美学理论上有重要贡献，而且对该时代审美文化的写实趣味和“崇实”风尚起到了有力且自觉的推动作用。

但问题在于，中国文化、中国美学从来不只专注于纯物质性的经验事实。王充自然也不例外。他提出“疾虚妄”命题，强调“真美”和“效验”，并不是为了解决纯哲学意义上的世界本体问题。那么是为了什么？简言之，就是“为世用”。他指出：

入山见木，长短无所不知；入野见草，大小无所不识。然而不能伐木以作室屋，采草以和方药，此知草木所不能用也。……凡贵通者，贵

其能用之也。（《论衡·超奇篇》）

认识的目的在于实践，在于应用。所以，只是弄清了事实，明辨了是非，还不算真正的通博之人。真正的通博要归于“能用”。止于知而不能用，这种人不过是“鹦鹉能言之类”。所以，王充高举“疾虚妄”的旗帜，就是因为“虚妄之语不黜，则华文不见息；华文放流，则实事不见用”（《论衡·对作篇》）。这样，王充的哲学——美学最终落实为一种实用理性精神，一种“为世用”的功能论。他说：

盖寡言无多，而华文无寡。为世用者，百篇无害；不为用者，一章无补。（《论衡·自纪篇》）

这段话可视为王充美学的一个基本点。有学者指出，王充这话从一种狭隘的功利主义观点出发看待华文之美，是对艺术美特征缺乏了解。这个批评孤立地看无疑是对的，但如果从王充美学思想整体看，则未免失之简单。事实上王充对艺术美特征并非缺乏了解，也并不绝对排斥华文之美。他多次说“人之有文也，犹禽之有毛也”，“繁文之人，人之杰也”（《论衡·超奇篇》），“龙鳞有文，于蛇为神，凤羽五色，于鸟为君。……物以文为表，人以文为基”（《论衡·书解篇》）等等，这都表明王充对“文”（形式之美）有着敏锐的感觉和深切的了解。那他又为什么反对“华文”呢？说到底，他反对的并非一段意义上的“华文”，而只是“失实”“违实”的华文，是“空言虚词”的华文，是“不能处定是非，辨然否之实”的华文，一句话，是不能“为世用”的华文。对此，他在《论衡·自纪篇》中明确地说，正因“伤伪书俗文，多不实诚，故为《论衡》之书”。其目的就是“没华虚之文，存敦庞之朴，拨流失之风，反宓戏之俗”。这就是王充美学思想的基本构架，即从“疾虚妄”、反浮华、重效验、倡真美出发，最终落脚于伦理整饬、社会教化的审美功能论、目的论，也就是始于美、真结合，归于美、善统一。用他的话说：

天文人文，文岂徒调墨弄笔，为美丽之观哉？载人之行，传人之名也。善人愿载，思勉为善；邪人恶载，力自禁裁。然则文人之笔，劝善惩恶也。（《论衡·佚文篇》）

“劝善惩恶”这一具有鲜明儒家色彩的话语，是王充美学从“疾虚妄”到“为世用”这一理论构架的必然结论和逻辑终点。这也说明王充美学与儒家美学是有内在联系的。

王充美学思想一方面以其“疾虚妄”命题呼应了东汉时代偏于认知、写实的审美趣味，一方面又以其“为世用”命题推动了该时代重伦理、讲功用的儒家美学的发展。而这两方面的统一，也就在理性自觉的高度上体现了写实趣味与伦理效用的“合谋”，从而深刻地应和了这一时代偏于“崇实”的主流审美文化风尚。这是王充美学的意义之所在。

3. “文以情变”：审美文化转势的新征象

东汉中晚期，审美文化在其发展过程中，有一些新的征象、新的趋势也开始显露出来。这些新征象、新趋势尽管还只是初露端倪，但却富有生气，值得关注。从历史的角度观察，它们既可视为汉代、特别是东汉审美文化主流的一种纵深化发展，也可看做该时代审美文化内部某种自我否定因素的崛升，或者说，某种超时代的新型审美文化因素的萌芽。

这些新征象、新趋势大致表现有二：一是在汉代“大美”气象、阳刚精神仍占主流的文化舞台上，一些偏于婉顺、秀雅、纤巧、阴柔的审美观念和“角色”逐步活跃起来，犹如远远吹来的清新轻盈之风；二是东汉的“崇实”趣尚在内涵上也有某种转换，即开始从外在形象、世俗生活、经验事实、现实功用等界域转向内在情绪、个体心理、生命感伤、自由意念等层面，显示出一种从外在之“实”向内在之“真”的朦胧向往和追求。虽说这种内在化审美追求尚不自觉，还很薄弱，但却是迎候未来审美文化的一抹曙光。

有关屈原人格的解释和论争

汉代，随着楚人的北上，楚辞得以广泛流传。于是，作为楚辞创始人和代表者的屈原的意义便也特别炫目地凸现了出来。围绕着屈原生平、作品，特别是对其人格的解释、评价和论争，成为贯穿两汉时代的一件十分独特的审美文化事件。

我们关注这一事件，主要不是想对其中种种观点做出孰高孰低的价值评判，而是想从接受美学的角度，通过这一事件的前后演变，来观察和描述汉代审美文化在一个特定层面上所表现出来的发展轨迹。

屈原既是一个历史的客观化对象，也是汉人心目中的一个主观化“文本”，对屈原的解读，实质上也是当时人们对艺术范本和理想人格的探寻。也就是说，当汉人在谈着他们对屈原的种种认识和评价时，他们实质上是在表达着自己的观念和心声。汉人解读和评价屈原，主要集中于两个问题：一是屈原作品，特别是其中的悲愤情怀；二是屈原不忍浊世而自投汨罗的行为。前者涉及的是艺术中的情和理关系；后者涉及的是一种人格上执著真理和理想的“殉道”精神。在这两点上，既体现了汉代审美文化的特色，也约略显示了中国古代知识分子的文化品格。

最早谈论屈原的是西汉初期的贾谊。他在被贬谪赴长沙途中“意不自得”，于是就写了《吊屈原赋》因以自喻。此赋的中心是评述屈原的自杀。贾谊认为，屈原固然因身处“贤圣逆曳兮，方正倒植”的险恶环境，而“遭世罔极兮，乃陨厥身”，但他其实犯不着为此跳江自沉。他应像“袭九渊之神龙兮，沕深潜以自珍”，应“贵圣人之神德兮，远浊世而自藏”，应像凤凰一样，自由翱翔于九仞之上，见人君有德乃下之，一旦有险难微起，则展翅远逝而去之。总之，要学会保护自己，学会“深潜”“隐处”“自珍”“自藏”。贾谊此处所说，与孔子所谓“天下有道则见，无道则隐”（《论语·泰伯》），与孟子所谓“穷则独善其身，达则兼善天下”（《孟子·尽心上》）等是一脉相通的。这可以说是中国士人在集权专制的政治环境中所采取的一种以实用理性为神髓的特殊生存方略。用这一生存方略衡量，执著信念、九死不悔的屈原就显得有些傻了。所以贾谊说屈原死得太亏。

司马迁也有贾谊这样的感受，只是没有贾谊那样强烈。司马迁说：“适长沙，观屈原所自沉渊，未尝不垂涕，想见其为人。及见贾生吊之，又怪屈原以彼其材，游诸侯，何国不容，而自令若是？”（《史记·

屈原贾生列传》）显然，司马迁对屈原之死所表现出的不以为然是直接受贾谊之赋影响的。其实，司马迁谈的更多的是对屈原作品和人格的充分肯定。他说：

屈平疾王听之不聪也，谗谄之蔽明也，邪曲之害公也，方正之不容也，故忧愁幽思而作《离骚》。

离骚者，犹离忧也。夫天者，人之始也；父母者，人之本也。人穷则反本，故劳苦倦极，未尝不呼天也；疾痛惨怛，未尝不呼父母也。屈平正道直行，竭忠尽智以事其君，谗人间之，可谓穷矣。信而见疑，忠而被谤，能无怨乎？屈平之作《离骚》，盖自怨生也。……上称帝喾，下道齐桓，中述汤武，以刺世事。明道德之广崇，治乱之条贯，靡不毕见。其文约，其辞微，其志洁，其行廉，其称文小而其指极大，举类迩而见义远。其志洁，故其称物芳。其行廉，故死而不容。自疏濯淖污泥之中，蝉蜕于浊秽，以浮游尘埃之外，不获世之滋垢，皭然泥而不滓者也。推此志也，虽与日月争光可也。（《史记·屈原贾生列传》）

这是关于屈原评价中一段有名的文字，其中有对屈原高洁廉正、超尘脱俗之人格的赞美，有对屈原以小见大、言迩义远之文辞的褒扬，而更为主要的是对屈原作品中心旨趣的肯定。司马迁认为，屈原的代表作《离骚》是因“忧愁幽思而作”，是“盖自怨生”，其中心旨趣就是抒发忧怨悲愤之情。这一点，司马迁在《报任安书》中也有论述。他在这篇书信名作中指出，屈原就是因遭放逐而作《离骚》的。所以，《离骚》是“发愤之所为作”，是旨在表达一种内在的“郁结”之“意”。

司马迁在论屈原时提出的这一发忧怨抒悲愤的美学观点，在古代审美文化史上是值得注意的。它一方面体现了中国古典诗学主于言志、偏于抒情的审美传统，一方面又与这一古典诗学传统不尽契合。因为这一传统要求的是言志而不乱道，表情而不悖理，是以道制志，以理节情，是礼和乐、志和道、情和理的中和不偏，即像《毛诗序》讲的那样：“发乎情，止乎礼义。”但司马迁对《离骚》的解释却与古典诗学原则有所不同。他不但突出了抒情言志，而且强调的是抒忧怨之情，言悲愤之志，很有点置情理中和的诗学原则和“温柔敦厚”的诗教理想于不顾的味道。

问题是司马迁为什么这样做？一种说法认为这是对儒家美学中最根本的“中庸之道”的一种突破，表现了司马迁思想的明显的反抗性和批判性。我们觉得这个“突破”说值得商榷。因为司马迁在总体审美观念上并没有，而且也不可能真正突破情理中和的古典美学原则，这一点我们在谈司马迁的散文时已有论及，此处不再赘述。应补充指出的是，司马迁充分肯定屈原的“发愤以抒情”，其根由更多的与司马迁本人的不幸遭遇有关，或者说与二者命运的相似性有关。在很大意义上，他是借《离骚》之酒杯浇胸中之块垒。像“疾王听之不聪，谗馅之蔽明”“信而见疑，忠而被谤”等语，不也正是在抒发他自己的一种忧怨和悲愤吗？所以，与其说他是在评论屈原的作品和人格，倒不如说他是在表达自我的心情和怀抱更恰切一些。换言之，司马迁对屈原的解释和评论在美学理论上不

具明显的普遍意义，更多的带有情绪化、主观化、个人化色彩。

西汉末扬雄对屈原也表达了看法。他着重评价屈原的人品。一方面，他高度赞扬屈原的人品“如玉如莹，爰变丹青”（《法言·吾子》），即其人格品质像玉一样的纯洁晶莹，必定名垂青史；另一方面则在同情屈原遭遇的同时，对屈原的“湛身”之举大为不解，“以为君子得时则大行，不得时则龙蛇，遇不遇命也，何必湛身哉”！（《汉书·扬雄传》）这是一种与贾谊所论大同小异的观点，其支撑点皆为中国士人那种进退裕如的实用理性人生方略。所以在屈原评价方面，扬雄可以看做是向贾谊的一种复归。

东汉班固则把这种实用理性的人生方略同纲常礼法的儒家经义结合起来，对屈原作了非常实际也很庸俗的指责和批评，突出地体现了东汉审美文化在这个问题上偏于崇实、尚于功利的特点。班固对屈原作品虽没全盘否定，认为“其文弘博丽雅，为辞赋宗，后世莫不斟酌其英华，则象其从容。……虽非明智之器，可谓妙才者也”（《离骚序》），但正是这一句“非明智之器”，透露了他对屈原人格的基本看法。所谓“明智”，也就是善于审时度势，避害保身。班固说屈原“非明智之器”，也就是批评他是个不识时务，感情用事的傻瓜、狂人。班固认为，“君子道穷，命矣”，所以要尽量做到“全命避害，不受世患”。而要实现这一点，最好的策略便是学会“明哲保身”。粗看起来，班固的这个说法与前述贾谊、扬雄等责怪屈原不会“自藏”，不懂“龙蛇”（即隐匿、退隐）等意思差不多，实际上却有着很大区别。贾谊、司马迁、扬雄三人虽对屈原的自沉都表示不解和遗憾，但却很少对其为人大加指责；司马迁甚至热情赞赏屈原的人品志向“虽与日月争光可也”。但班固在这方面则走远了，因为他所谓“明哲保身”；是以放弃原则、淡薄道义、泯灭个性、萎缩人格的生存策略为前提的。他说：

今若屈原，露才扬己，竞乎危国群小之间，以离谗贼。然责数怀王，怨恶椒兰，愁神苦思，强非其人，忿怼不容，沉江而死，亦贬洁狂狷景行之士。多称昆仑、冥婚宓妃虚无之语，皆非法度之政，经义所载。谓其兼《诗》风雅，而与日月争光，过矣。（《离骚序》，《全后汉文》卷二十五）

屈原的“罪过”在这里被归纳为两条：一是“露才扬己”，老跟包括怀王在内的别人过不去，堪为“贬洁狂狷景行之士”；二是说《离骚》中的许多描写违背经义，不合法度。由第一条批评，我们感到的是一个“乡愿”式的庸人班固；由第二条指责，我们又看到一个正襟危坐、一脸认真的卫道士班固。这两种人格特征似乎是相互矛盾的，但在中国文化中却常常奇妙地统一在一个人身上。当然，在东汉历史语境中，班固这种人格的出现并非偶然，也是该时代崇实尚用、萎缩保守之审美文化的典型产物。

然而，东汉中晚期却有了某种历史性变化。是时，朝廷愈加腐朽，政治更为黑暗，社会矛盾日益尖锐，于是，一种革新朝政的呼声在士人

中间滋起。王逸（主要活动在107—144年之间）则是在这种社会背景下出现的一位学者。他为楚地人，与屈原同乡。他在对楚辞的全面注释和研究中，通过大力肯定屈原那种为国为民舍生忘死的“殉道”精神，间接地呼应和表达了这种社会变革意识。

首先，他抨击了班固那种“明哲保身”“避害全命”的庸人哲学，认为“人臣之义，以忠正为高，以伏节为贤。故有危言以存国，杀身以成仁”。如果放弃道义原则，一味避患自保，虽“终寿百年，盖志士之所耻，愚夫之所贱也”。所以，他高度称赞了屈原那种坚守正义九死不悔的“殉道”精神：

今若屈原，膺忠贞之质，体清洁之性，直若砥矢，言若丹青，进不隐其谋，退不顾其命，此诚绝世之行，俊彦之英也。……而论者以为“露才扬已”“怨刺其上”“强非其人”，殆失厥中矣！[1]

王逸在这里对屈原人格的大力褒扬，与班固对屈原为人的贬抑大相迥异。特别是王逸认为屈原的作品，在班固所指责的“露己扬才，怨刺其上”方面做得还不够，同《诗经》的讽谏比起来，还算是“优游婉顺”的，它本来应当更尖锐激烈一些。王逸的这一说法，虽不尽合《离骚》原义，但却反映了王逸本人要求革新政治的强烈愿望和鲜明态度。

其次，他继承了司马迁的观点，认为屈原作品就是一种“忧悲愁思”“不胜愤懑”之作。他说：

屈原履忠被谮，忧悲愁思，独依诗人之义，而作《离骚》，上以讽谏，下以自慰。遭时暗乱，不见省纳，不胜愤懑，遂复作《九歌》以下凡二十五篇。（《楚辞章句序》）

这种肯定诗应发忧思、舒愤懑的观点，与他对屈原殉道人格的赞扬是一致的，同时也与司马迁的“发愤”说形成一种历史的呼应。当然，王逸最终又把《离骚》归结为“依托《五经》以立义”（《楚辞章句序》），将楚辞之旨扯回到儒家诗教的轨道上去。这是王逸本人无力超越的时代性局限。

值得关注的是，王逸与司马迁的观点有呼应，也有一定区别。司马迁的“发愤”说虽有一定的现实批判意味，但正如前面所说，其主观化、情绪化、个人化色彩更浓一些。而王逸提出的抒“愤懑”说，既没有明显的个人不幸遭遇的因素在内，也与其所在时代的社会变革思潮颇相吻合，因而其现实批判的意味则更自觉，更具社会性、客观性和普遍性。

从上述两汉时代有关屈原的解释和论争中，我们可以发现这么几点，一是在王逸之前，人们大都以某种实用理性的人生方略来衡量屈原的“殉道”行为，特别在东汉班固那里这一点达到了极致，但在王逸那里，屈原的“殉道”精神却闪耀出夺目的人格光芒，并具有了十分鲜明的社会批判意义。这无论如何都不应看做为一种偶然的、寻常的现象。它

似乎意味着审美文化中的主体精神和批判意识正趋觉醒。二是他们大都承认屈原作品是发“忧怨”、抒“悲愤”的，但却态度不一。贾谊、扬雄等仅仅是感动、流涕，司马迁则从个人遭遇的角度予以热情肯定，班固则从“全命避害”和伦常名教的角度给以激烈指责，而王逸则在社会批判的层面上予以大力褒扬。由此表明，中国古典诗学中偏于言志表情的审美传统在东汉中晚期正发生着某种动荡和变迁，其趋势似乎正指向着一种审美文化意识的独立和自觉。

[1] 《楚辞章句序》，《全后汉文》卷五、七。

抒情小赋：一种托物寓理的表意文本

由王逸评屈原所显露出来的东汉中晚期两种审美文化倾向：主观发愤与现实批判，在大约同时的抒情小赋中得到了具体展开。

正如空前一统、雄心勃勃的西汉产生了“感物造端”“润色鸿业”的散体大赋一样，总体上已呈衰落之势的东汉时代则随着汉大赋的渐趋式微，一种新的赋体——抒情小赋勃然兴起了。

当然，篇幅短小而又重在抒情的辞赋在西汉已有出现，如董仲舒的《士不遇赋》，司马相如的《悲士不遇赋》，还有传为司马相如所作的《长门赋》以及扬雄所作的《逐贫赋》等，都属这种抒情短制。但它们在当时不足以与大赋相抗衡，故不占主流。东汉张衡创作的《二京赋》在将京都大赋推向“长篇之极轨”之后，也将汉大赋推向终结。与此同时，他创作的《归田赋》，则标志着一种真正取代大赋的新的辞赋文体——抒情小赋已然兴起。这是一种反映东汉中后期社会意识和审美精神的新型文体。

作为抒情小赋的“萌芽”，张衡的《归田赋》尚未脱尽汉大赋体物、叙事的遗风。这是一篇以状景叙事为主、以言理表情为辅的小赋。作品由大致相当的四段组成。第一段写的是归田之缘由，无非是讲自己在官场待得太久了，既无明略辅佐当朝，又偏遇到政治昏暗，如此下去还有什么意思？所以干脆返归田园算了。想想，纵心世外，与渔父同戏，岂不更美？这是一段叙述性文字，但其中隐含着不满时政、向往超脱的情怀。接下来三段便基本是状景叙事了。其中第二段最是清新：

于是仲春令月，时和气清，原隰郁茂，百草滋荣。王雎鼓翼，鸧鹒哀鸣，交颈颉颃，关关嘤嘤。于焉逍遥，聊以娱情。

第三、四段，一写在山水间吟啸、垂钓、驰射的乐趣，一写在田园中弹琴、读书、赋诗、著文的自得。总起来看，这三段写景状物、叙事议理，真切清新，明丽自然。二、四段尾缀以两句抒情文字，起点题作用，但不为主体。有人把这种描写说成情景交融，不确。在这里，状景和表情一是比例上有较大差距，二是关系上呈分隔状态，不能说成“交融”。情景交融在中国古典文艺中是一很高境界，从文学史上看，这一境界的实现要到山水诗才得见分晓，此时讲情景交融未免尚早。

到了东汉后期，此类小赋的“抒情”成分有所发展，而“体物”痕迹则有所降低。如蔡邕的《述行赋》，写的是作者应召赴京鼓琴献艺途中的所见所思。首段写道，因“淫雨”连绵，路途难行，“马桀蹯而不进兮，心郁悒而愤思。”此句说明作品旨在表达一种“愤思”。“愤”系于“情”而“思”指向“理”，表达“愤思”，也就是既是抒情也是言理，二者何为主次？从词语组合看，“愤思”当为偏正结构，意为“愤懑之思想”或“义愤之思绪”。从全文内容看，作者是借沿途所见景物和史迹来思古讽今，对现实中宦官小人得势，正人君子遭黜，广大百姓受苦等荒谬黑暗现象给以激烈痛切的斥责。文中洋溢着一种愤懑之情，但更多更主要的是贯注着一种“则善戒恶”的批判理性和现实关怀。作者是融“愤”于“思”，寓情于理，是以理思为主的写作。当然，这个批判性的“理思”绝非抽象的玄思空想，而是借物思古，即景言理。所以，《述行赋》有宣情发愤之义，但更主要的是理性的思古鉴今、托物讽世，是一种熔铸着理性自觉和现实批判的“愤思”。

而赵壹的《刺世疾邪赋》，则是一篇典型的抨击时政、批判现实之作。从审美内涵上看，它可以说进一步走向了汉大赋的反面。汉大赋那种歌功颂德的政治豪情，在这里被一种愤世嫉俗的主体情怀所取代。但这种情怀同张衡、蔡邕的作品一样，也很少是直抒出来的，而是潜隐于文本里，鼓胀于论辩中的。它的独特之处在于，既不是寄情于物，也不是托意于古，而是将满腔愤懑贯注在深刻全面的理性剖析和敏锐自觉的社会批判中，是一篇寓情于理、直指现实的批判性文学范本。

作品以明是非、辨真伪、刺过讥失、匡时济世的理性姿态和使命意识，对有史以来的所谓王道政治进行了全面的清算和剖露。在作者看来，“于兹迄今，情伪万方”。自春秋至秦汉，社会是越来越残酷，越来越黑暗了。一切统治者不管说得怎样好听，其实都是“利己而自足”之徒，他们是不管老百姓死活的。道德败坏、奸佞得势、豪强不法、贤正遭黜、百姓受难等，便是当今社会的真实图景。为什么会如此？“原斯瘼之攸兴，实执政之匪贤。”这个结论可谓一针见血，矛头所向，直指集权统治者，触及了问题的实质。正因如此，作者极其痛苦地表达了他对现实政治的最终绝望和否定：

宁饥寒于尧舜之荒岁兮，不饱暖于当今之丰年！

可以说，赵壹充满激愤的叙述，繁而不乱，思路缜密，辨析精到，论说合理，具有深刻的理性内涵和强大的思想力量。在这里，强烈的、地火岩浆般的义愤情感融贯于理性化的历史反思和主体化的现实批判中，振聋发聩，撼人心魄。一方面，论理，而不是抒情，是这篇作品的主旨；另一方面，它又不是抽象概念地论理，而是充满激愤之情地论理，所以说，寓情于理，是这篇辞赋最突出的审美特征。

总之，东汉中后期出现的所谓抒情小赋，为审美文化的发展带来了崭新的话题和鲜活的气息。从直接的审美内涵看，它不再像汉大赋那样，一味追求感性事象的铺排扩张和文本体例的鸿篇巨制，亦即追求一

种“感物造端”的“大美”，而是倾向于事理述写的即兴随意和文体形式的短篇小制，亦即有意识地疏离那种感性的大美。同时，它也不再对社会现实采取激情化的歌功颂德的认同态度，而是转向对现实政治的激愤化批判和理性化超脱。在这种转向中，个人和社会之间、现实和理想之间已经显露出越来越大的缝隙和裂痕，越来越尖锐的矛盾和冲突。一种由义愤之情所催化的主体理性的自觉正在这一背景中缓缓形成。

正是在这个意义上，抒情小赋的所谓抒情，与其说是一种个体经验的情绪化表达，倒不如说是一种主体理性的义愤化显现。正是一种义愤，或说在寓物托史中一种批判社会、超脱现实的理性痛苦与觉醒，构成了抒情小赋真正的文化内涵和审美意味。这将成为不久以后的魏晋时代所谓“文的自觉”的思想胚芽和美学先声。

文人五言诗：从感伤到感性

如果说抒情小赋在义愤化的生命体验中偏于社会性的理性批判的话，那么东汉中晚期的文人五言诗创作则在同样的生命体验中表现出向个体性的情感吟咏发展的趋势。这也意味着，东汉时代偏于“崇实”的审美文化趣尚在文艺上的体现，正由偏重于客观场景的写实和外在功利的实用，经过现实批判这一中介环节，而逐步转向内在人性的裸露和真情实感的抒发，转向一种个体存在的、生命体验的真实表达。

文人五言诗的出现和发展，是中国古典诗歌史上的一件大事。就诗体形式看，最初盛行的是《诗经》为代表的四言诗，之后是《楚辞》的杂言诗，汉乐府民歌则是“杂言”和“五言”并行，而以五言居多。在学习乐府民歌的基础上，东汉出现了文人五言诗。从四言、杂言到五言的演变并不仅仅是诗体形式问题，实质上也是内容表达的需要。五言比之四言，无论是语词还是音节变化都更丰富和多样，因而更适于表现较为复杂的事象情感。当然，也不是说字词多、音节多就一定是好的，它还有个形式格律是否和谐的问题，所以，字词、音节更多但形式上有悖和谐美规范的“杂言诗”，到东汉还是要让位于五言诗。

五言诗在东汉文人手里基本定型，这既是中国古典诗歌的发展规律所使然，也是与东汉时代，特别是东汉中晚期文人特有的生存困境和内心生活直接相关。个人与社会、现实与理想的分裂和冲突，给文人带来复杂而痛苦的内心感受。要表达这种感受，同时又不致破坏美的最高原则，那么，舍弃四言，超越杂言，而走向五言，便成为东汉中晚期文人诗歌创作的必然选择。

文人五言诗以东汉末年的《古诗十九首》最为典型。《古诗十九首》载于《文选》，因作者姓名失传，时代无定，故《文选》编者题为“古诗”。现一般确认这些“古诗”产生时代约为东汉末数十年间。至于说《古诗十九首》为文人之作，大约从其情感表达的委婉含蓄，“格律音节”的“略有定程”（梁启超语）以及普遍贯穿的“感伤”情怀等方面就可看出，因为它们与俚谣民歌是大异其趣的。特别是其浓郁深重的“感伤”情怀，尤为汉魏之后文人诗歌所常见。《古诗十九首》所表达的大都是游子、思妇、闺怨、怀乡、友情、行乐等世俗人生内容，而其最主要也最具时代特色的审美旨趣，就是“感伤”。那种挥之不去、刻骨铭心的人生失意感、无望感、漂泊感、孤寂感、短促感、寄寓感、焦虑感……皆悲

云愁雾般地笼罩在这些五言诗中，凝成看似言近语短，实则负载深沉的“感伤”主题。

游子、思妇的离愁别恨，闺怨乡思，是其感伤主题的一大内容。当时的中下层文人，为了讨个好的出路，不得不远离故乡，游走权门，以图谋个一官半职。但这些游宦之士往往得意者少，不幸者多。于是他们苦苦挣扎的人生体验和羁旅情怀便借助五言体诗传达了出来。《明月何皎皎》《涉江采芙蓉》《去者日以疏》等即属此类作品。有了游子，自然就有思妇，有了愁旅，自然就有闺怨。所以留守空房的怨妇们也要通过诗歌来表达“与君生别离”的无尽孤寂和深切悲伤。《古诗十九首》中这类作品居多数，如《行行重行行》《青青河畔草》《冉冉生孤竹》《庭中有奇树》《凛凛岁云暮》《孟冬寒气至》《客从远方来》等等皆是（所谓“思妇”诗，人们认为大都是宦游之士模拟女性口吻而作，倘果如此，也应算做游子心态的一种曲折表露）。兹录一首《行行重行行》以为范例：

行行重行行，与君生别离。相去万余里，各在天一涯。道路阻且长，会面安可知。胡马依北风，越鸟巢南枝。相去日已远，衣带日已缓。浮云蔽白日，游子不顾返。思君令人老，岁月忽已晚，弃捐勿复道，努力加餐饭。

这是一首以思妇口吻表达离愁别恨的诗作，独具意味。一方面是感情真挚深切，语言朴质自然，几无雕琢痕迹，与民歌很接近；另一方面又毕竟不同于民歌，感情表达在真挚自然中又具丰富婉转之妙，颇有知书达理女性之风韵。明王世贞评此诗曰：“‘相去日以远，衣带日以缓’，‘缓’字妙极。又，古歌云：‘离家日趋远，衣带日趋缓’，岂古人亦相蹈袭耶？抑偶合也？‘以’字雅，‘趋’字峭，俱大有味。”（《艺苑卮言》卷二）民歌原作“离家日趋远，衣带日趋缓”中的“趋”字，语气急促，立意直峭，着重于行为与状态的刻画，传达出一种急切痛苦之情，而此首“思妇”诗中“相去日已远，衣带日已缓”一句（“已”抑或“以”），虽与民歌蹈合，但其味又大异。其中的“已”字为虚词，比之“趋”字则语气和缓而悠长，立意婉转而含蓄。唯其如此，才更显女主人公情感之丰富、体验之细腻和痛苦之深刻，可谓含意言外，耐人品嚼。

感叹光阴短暂，人生匆促，身如朝露，命若飙尘，则为文人五言诗之感伤主题的又一大内容。实际上，这一内容与“游子”或“思妇”们的生命体验是互为表里的。宦游之士常年远离故土，飘落异乡，居留无定，前途未卜，就自然会产生人生如寄、命运无常的羁旅感受和过客心态，所以也就容易将游子的经验和人生的状态联系在一起：

人生寄一世，奄忽若飙尘。（《今日良宴会》）

人生天地间，忽如远行客。（《青青陵上柏》）

浩浩阴阳移，年命如朝露。

人生忽如寄，寿无金石固。（《驱车上东门》）

这些诗句表明，羁旅之士境遇的无定、无常、客居、寄托、飘零、艰难、匆忙、短暂等内在体验，也同时成了人生状态的真实写照，成了文人士子的生存图景。难怪读着这些文人五言诗，我们会时时感到一种悲伤之情、哀怨之气扑面而来，弥漫而至。诚如诗中所写："终日不成章，泣涕零如雨"（《迢迢牵牛星》），"白杨多悲风，萧萧愁杀人"（《去者日以疏》），"忧愁不能寐，揽衣起徘徊"（《明月何皎皎》），"徒倚怀感伤，垂涕沾双扉"（《凛凛岁云暮》）……如此伤感，真真是"怎一个愁字了得"！

这种由羁旅生活延伸至人生状态的寄寓感受、飘零体验和过客心态，在诗人们那里进一步激起一种对"老"的畏惧意识，对死亡正在无情逼近、人生竟然如此短暂的惶恐感。诗中反复出现着这种句子："思君令人老，岁月忽已晚"（《行行重行行》），"思君令人老，轩车来何迟"（《冉冉孤生竹》），"同心而离居，忧伤以终老"（《涉江采芙蓉》），"所遇无故物，焉得不速老"，"人生非金石，岂能长寿考"（《回车驾言迈》），"四时更变化，岁暮一何速"（《东城高且长》），"去者日以疏，生者日以亲"（《去者日以疏》）……这简直就是一种世纪末式的感觉，一种来日无多、老之将至的迟暮意识。作为东汉末年的作品，《古诗十九首》的作者们莫非已敏感到大汉王朝的气数已尽，敏感到黄巾起义的腥风血雨，敏感到士人性命的朝不保夕，敏感到旧的体系的行将崩溃？

既然现实这般险恶，功名如此空茫，暮老日益迫近，未来幻灭难测，那么人生的意义究竟何在？人应该怎样活才能善待自己，不枉此生？结论似乎只有一个，那就是把握住眼前时光，现世行乐，及时行乐，让有限的生命获得最大限度的享受。也就是说，只有在感性的享乐中，感伤的心情才能得以疗补和抚慰。这便构成文人五言诗的另一大主题。梁启超指出："从内容实质上研究十九首，则厌世思想之浓厚——现实享乐主义之讴歌，最为其特色。"（《中国之美文及其历史》）《十九首》中厌世思想是否浓厚，这还有待讨论，但它作为"现实享乐主义之讴歌"则是确定无疑的。从感伤的心情走向感性的享乐，大概是东汉中后期文人五言诗最鲜明的审美内涵。张衡的《同声歌》可谓开其先声："邂逅承际会，得充君后房。……洒扫清枕席，鞮芬以狄香。重户结金扃，高下华灯光。衣解巾粉御，列图陈枕张。素女为我师，仪态盈万方。众夫所希见，天老教轩皇。乐莫斯夜乐，没齿焉可忘？"这首诗写男女欢爱之情景可谓真切细致，甚至不乏色情意味。历代诗家常解此诗为"喻臣子之事君也"，实乃迂腐之论。该诗用的是新婚女子口吻，反映的却是士人的观念趣味。虽没明说行乐之旨，但"现实享乐主义"的意思却昭然字里行间。自此，现世行乐便成为汉末文人五言诗所普遍崇尚和表达的重要内容。《古诗十九首》在这方面尤为突出：

昼短苦夜长，何不秉烛游。

为乐当及时，何能待来兹？（《生年不满百》）

服食求神仙，多为药所误。
不如饮美酒，被服纨与素。（《驱车上东门》）

《晨风》怀苦心，《蟋蟀》伤局促。
荡涤放情志，何为自结束？（《东城高且长》）

伤彼蕙兰花，合英扬光辉。
过时而不采，将随秋草萎。（《冉冉孤生竹》）

斗酒相娱乐，聊厚不为薄。
……
极宴娱心意，戚戚何所迫！（《青青陵上柏》）

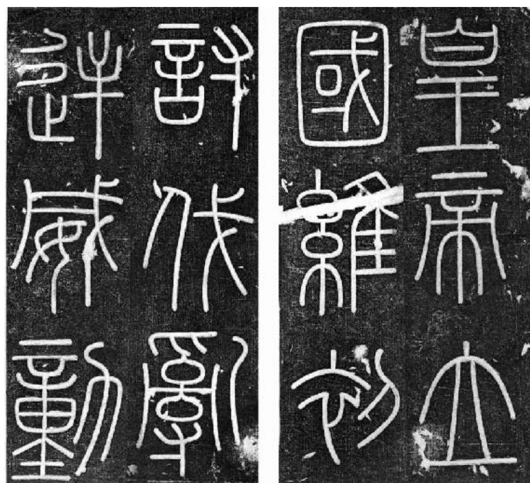
这些诗句，贯穿着的就是一种现世享受、及时行乐的题旨。其由感伤向感性的沉迷，除了表明了对伦理目标的厌倦，对功名利禄的疏离，对德行节操的怀疑，对神道仙术的摒弃等等之外，还表明了一个重要的审美文化转向，那就是价值重心和文学趣尚向感性个体的凝聚，向生命自然的回归。不是外在社会功业的有无成就，而是内在个体生命的快乐与否，成了这一时代文人五言诗所关注的审美焦点。这正是东汉“崇实”趣尚的历史性转型。它意味着一种生命的、自然的、性情的、内在的真实正在审美文化的中心界域里悄然崛起，而历史也将由此翻开新的一页。

书法艺术："饰文字以观美"

谈东汉审美文化，不能不谈书法。书法这门中华民族特有的艺术形式，在汉代，特别在东汉时代经历了一次重大而深刻的历史变迁，那就是，中国传统的表意文字在这里终于蜕变为鲁迅所说的一门自觉的"饰文字以观美"的书法艺术。

秦篆与秦隶　在漫长悠远的先秦时代，无论是殷商甲骨文、西周金文，还是春秋特别是战国的石鼓文（或称"籀文"），基本都是篆书形式，通常称为大篆。到秦代初，"丞相李斯乃奏同之，罢其不与秦文合者，斯作《仓颉篇》，中车府令赵高作《爰历篇》，太史令胡毋敬作《博学篇》，皆取史籀、大篆，或颇省改，所谓小篆者也"（许慎《说文解字·叙》）。这就是说，大篆到秦代有所省改，于是有了小篆。从大篆到小篆，是中国文字的一大进步。在字体上小篆明显形成了线条圆匀，笔画简省，字形纵势长方，结构定型统一等特点，而在观感上则更具简捷明快、平整端严、宽舒遒劲、浑朴圆和之风姿。所以同大篆相比，小篆一方面更有利于书写应用，一方面也愈具"观美"价值。它使中国文字进一步定型化、符号化。但是秦小篆的这种进步还不是根本意义上的，它还没有真正摆脱篆书的象形古意。传为李斯所书的《泰山刻石》、《峄山刻石》（029）、《琅琊刻石》等是我们今天所能看到的最有代表性的小篆精品。

许慎说"秦书有八体"，现在所见到的主要是"三体"，即除大篆、小篆外，还有一个隶书。秦隶的出现同小篆之取代大篆一样，也是基于书写便利的需要。《说文·叙》中说秦代"初有隶书，以趣约易"。《汉书·艺文志》也说：秦时"始造隶书矣，起于官狱多事，苟趋省易，施之于徒隶也"。也就是说，秦隶是在处理犯人事宜时为简省便利而使用的一种字体。还有的说法认为隶书是一个叫程邈的徒隶（贱民）创立的，故叫隶书。不过从书法艺术的审美角度讲，秦隶的"苟趋省易"与小篆的"增损大篆"有根本的差异。小篆充其量是对大篆的一种改良，而隶书的出现则是对篆书的一种革命，是中国文字和书法史上的一次质的飞跃。湖北云梦睡虎地秦墓出土的竹简墨迹，为今天所能见到的秦隶之范式。



029 李斯《峄山刻石》

为什么隶的出现是一种书体之革命呢？因为古文大篆基本是一种“画成其物，随体诘诎”的象形文字，所以形体无定，笔画无定。秦小篆对大篆虽有省改，使之趋于字符化、定型化，但仍存象形古意，而隶书则从根本上扬弃了象形。从它开始，字不再是“画”出来的，而是“写”出来的。它的主要特点就是在笔画上化圆转为方折，以直线代弧线，出现了“蚕头”和“波磔”，在笔势上则由缓缓的行笔变为短促的奋笔，从而不仅提高了书写速度，而且更重要的是脱离了象形，超越了古文，使汉字进入了今文时代，为书法真正走向自由写意的审美化、艺术化一途创造了前提，奠定了基础。

当然，秦代以小篆为主，秦隶只是一种边缘化、辅助性文字，而且在结构上还是一种亦篆亦隶的，或者说由篆向隶转化过渡的书体。隶书的定型并成为一种主流书体则是在汉代。

西汉简牍与东汉碑刻　在书法史上，汉代的重要性怎么说都是不过分的。这不仅意味着，隶书这种根本改变汉字形构的字体在汉代，特别在东汉已完全成熟，而且楷、草、行等后代各种书体也都产生于汉代。近人祝嘉说：“各种书体，皆备于汉，后世无以复加，守辙寻途而已。余故曰：汉代为书学之黄金时代也。”[1]当然，楷、草、行等书体在汉代还只是初萌形态，不足以取代隶书的主流地位。

隶在两汉也有一个演变过程。西汉隶书基本是秦隶的一种持续，是从篆书向真正的汉隶转化的一种过渡形式。惟其为过渡，西汉隶书反倒呈现出一种千姿百态的气象。其中最有代表性的是简牍和帛书。19世纪至20世纪有两件轰动书法界、学术界的大事，一是甲骨文的发现，一是汉晋简牍的出土。简牍，即竹简和木牍的统称。位于中国新疆、甘肃一带古丝绸路上出土的简牍最为丰富，其中汉简数量占全国首位。这些汉简所成时代以西汉为主，所编成的作品主要有《流沙坠简》、《武威汉简》（彩图16）、《居延汉简》（彩图17）三部等。帛书墨迹则主要是

湖南马王堆三号汉墓出土的《老子》甲本、乙本等帛书。

西汉书法，特别是简牍墨迹的总体笔法基本可用率真自然、纵逸活泼来概述。它处于既突破了古篆旧规矩又尚未定型于汉隶新法式的发展阶段，故能随心所欲，奔放张扬，疏密不拘，潇洒自得。它们有的若篆若隶，浑然一体，有的波挑披拂，形意翩翩；有的劲健爽利，飘逸灵动；有的则雄浑飞扬，纵意舒展。其审美意味在某种程度上与汉大赋感物造端、铺张夸饰之风有异曲同工之妙，具有较为鲜明的纵横捭阖、沉雄豪放的“大美”气象。

隶书至东汉，特别是桓、灵之世（147—189）臻于成熟，成为定型化、标准化、官制化的汉隶，其代表作便是蔚为大观的东汉碑刻，即通常所说的“汉碑”。

其实，“碑”在古代由来已久，最早它立在宫殿宗庙之前，其功能是为了观察日影推测时间，或为了拴住祭祀的牲。立在墓前，则是为了施以鹿卢（滑车），用绳索牵引，把棺放下墓圹。碑上有刻，以述德记事彰功美名于其上，则自东汉开始。欧阳修《集古录》中说：“至后汉以后始有碑文，欲求前汉碑碣，卒不可得。”这意味着东汉碑刻之盛，与这一时代多记主人生前事迹的墓室壁画、画像砖、画像石等空前发达是相通互应的，都是“事死如生”的墓葬观念和“大象其生”的现世情怀等文化趣尚的产物，都是旨在彰显人生事功、追求生命不朽的一种特殊形式。据说，在东汉，不仅达官贵人都树墓碑，就是庶民百姓也立墓碑，不仅成人有墓碑，幼童也多有墓碑，如《蔡邕集》中就有《童幼胡根碑》。墓碑有家属或亲族中人设立的，也有弟子、门人设立的，更有友人、故吏、地方官设立的，由此可见东汉碑刻的繁盛是空前的。除墓碑外，还有的是直接刻在摩崖石壁上，成为汉代碑刻之一种。也正因如此，成熟的汉隶在东汉碑刻这种坚硬载体中得以大量地存留下来。

作为汉隶范型，东汉碑刻所显示出来的审美风姿是异彩纷呈、绚烂多样的。清王澍《虚舟题跋》中说，汉碑“每碑各出一奇，莫有同者”，指的就是这一情景。不过从大的方面看，主要有三种基本类型。

第一类可描述为古拙朴茂，厚重雄浑，气酣力足，遒壮宏大。这类汉碑的审美文化渊源似更系于古风。其中最拙古者，有《开通褒斜道刻石》（030）和《郙阁颂》摩崖石刻等。较拙古者，则有《衡方碑》、《西狭颂》（031）等。观赏此类汉隶，能让人联想到汉霍去病墓前石雕那种古拙雄厚的大美气象。



030 《开通褒斜道刻石》



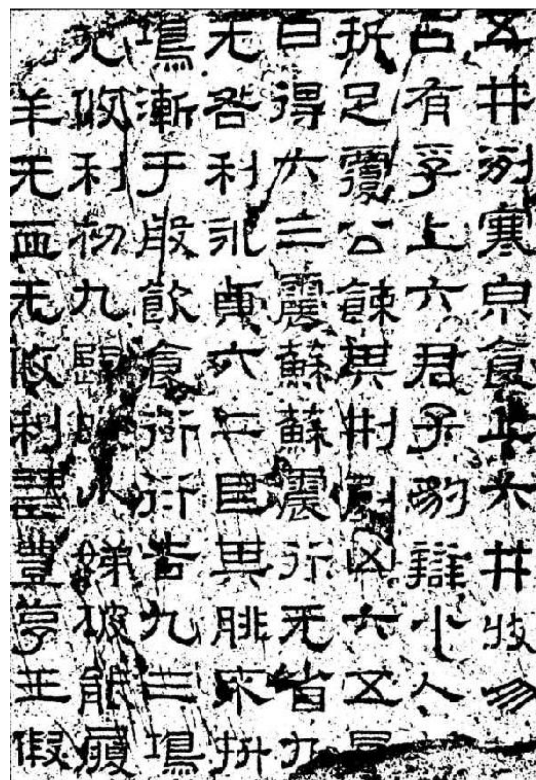
031 《西狭颂》

运笔沉稳凝重，波折劲挺，点画磊落，骨力劲健。结体分布匀称，端严方正，气度雍容壮伟。

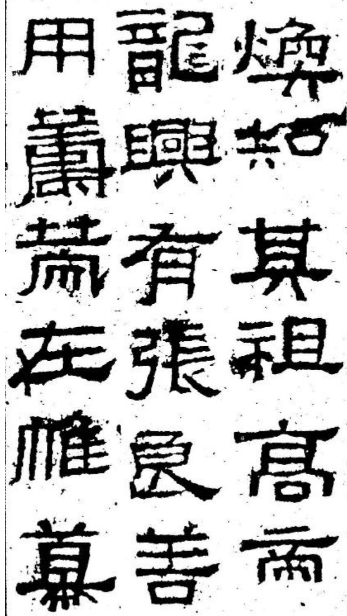
第二类可描述为规矩森严、方圆中正、典雅刚健、遒劲端庄。这类汉碑的审美文化根源似在现实秩序，因而应视为汉隶碑刻的典范。它们以树“八分”，开风习被后世看做汉隶中的“馆阁”。蔡邕主持并亲自写了一部分的《熹平石经》（亦称《汉石经》）则为其代表。

《熹平石经》（032）用八分书体写成。八分，一般是指东汉时期成熟了的隶书，左右相背分开，波势挑法明显，脱尽篆意。既具有成熟的隶书法则，又为隶书向楷书的过渡提供了范例。[2]有学者批评《石经》规整有余而灵动不足，缺乏自然飘洒的韵味等等，其实，以动态发展的眼光看，它正代表了汉隶的一种特定类型，是一种与东汉主流文化相对应的、具有较多庙堂气息、经学意味和正统色彩的隶书。这一种大致反映东汉时代儒教化、伦理化、典正化、功利化审美风尚的汉隶，除

《熹平石经》外，还有《礼器碑》、《孔宙碑》、《乙瑛碑》、《张迁碑》（033）、《华山碑》等碑刻作品。这些作品在与《石经》的审美基调大体保持一致的情况下，也有些微差异。如清王澍《虚舟题跋》评《礼器碑》时说："汉碑有雄古者，有浑劲者，有方整者。求其清微变化，无如此碑。""以为清超却遒劲，以为遒劲却又肃括。自有分隶来莫有超妙如此碑者。"这个评论是很精到的。再如《张迁碑》，一般把它视为方笔典型，但这只是它的技法特点，而在其结体严密方整、用笔劲健端庄、皆具典正壮美之风采方面实与《石经》等并无大异，理应归为同类。



032 《熹平石经》



033 《张迁碑》

第三类可描述为纵横恣意、放逸舒展、清峻秀丽、飘洒自由。这类汉碑的审美文化意蕴似更指向未来，尤其指向切近的魏晋时代。在飘逸舒展方面较为典型的是《石门颂》（034）。该书结字尤具特点，扁长殊异，大小不同。整幅之中“命”“升”“诵”等字垂直长过两字，其笔势夸张如长枪大戟，舒展狂放，真个是落拓不羁，真率自由。从这幅隶书中，我们似乎可以感受到“魏晋风度”的隐约气息了。清末书家杨守敬评此书说：“其行笔真如野鹤闲鸥，飘飘欲仙，六朝疏秀一派皆从此出。”[3]可谓中鹄之论。在清峻秀丽方面较为典型的则是《曹全碑》《史晨碑》等，特别是《曹全碑》（035），在严整遒劲的洋洋汉碑中独以秀雅清丽见长，其结字以圆笔为主，以横取为势。字呈扁方，扁中寓圆。一般横画细，竖画粗。横画起笔、收笔有明显的“蚕头”“雁尾”之特征，中宫紧收，波磔舒展，笔势轻灵飘逸处，如凤翼开张，翩然多姿，秀逸动人。笔画不拘一格，长者极长，笔力遒劲，送到尽处；短者极短，含蓄蕴藉，笔短意长。在审美形态上一反汉隶多以“大美”“壮美”为主的特点，而呈现出较多的清丽之韵，阴柔之趣。清代张廷济称此碑“貌如罗绮婵娟”，万经说此碑“秀美飞动”，孙退谷亦评此碑“字法遒秀逸致”等等，都指的是这个意思。《曹全碑》体现出的清丽之韵，阴柔之趣，说明它对汉隶已形成某种超越之势，在很大意义上已开六朝清秀书风之先河。



034 《石门颂》

此作品是一摩崖刻石，其“字势飞动，如野鹤闲鸥，或翩翩起舞飘飘欲仙，或优哉游哉轻盈漫步。谛视之，运笔凝练而活脱，字势纵横恣肆，空灵逸宕”[4]。

我们说东汉时代是中国书法史上至为重要的时代，不仅因为它开始有意识地追求一种书法的艺术性、观赏性，而且它还出现了真正的书法美学思想。它不仅在审美领域自由地创作着，而且在美学领域自觉地思考着。尽管这一思考还是初步的、简单的，但却是书法美意识趋于成熟的重要标识。



035 《曹全碑》

东汉崔瑗的《草书势》（西晋卫恒《四体书势》引）是今天能见到

的最早的书法美学文章。这里所论草书，主要是章草，亦即作为汉隶“急就章”的一种草书体。这篇谈草书的文章重要之处有二：一是讲“草书之法，盖又简略”，“兼功并用，爱日省力”等，即草书是纯从书写便利的功用出发而由隶书变来的。二是讲草书虽是“观其法象，俯仰有仪”，即从实际生活中抽象出来的，但却“方不中矩，圆不副规。抑左扬右，兀若竦峙；兽跛鸟跱，志在飞移；狡兔暴骇，将奔未驰……”这就指出了草书的独特性在于不受法度规范的拘束，在于表现一种飞动奔驰的气势，因而是偏于主观和自由的艺术。

无疑，这样一种书法美学思想，在强调伦常讲究秩序的东汉时代是不大容易获得广泛认同的。果然，那个写过《刺世疾邪赋》的赵壹又写了一篇《非草书》，对此予以抨击。此文一开始就给草书定了“罪”：“余惧其背经而趋俗，此非所以弘道兴世也。”很明显，赵壹论书的尺度是伦理功用主义的。书法的意义在于宗经化俗，“弘道兴世”，因而应当向古书学习。然而“夫草书之兴也，其于近古乎？上非天象所垂，下非河洛所吐，中非圣人所造”。那么它究竟本之何处？从形式上看，它是“示简易之指”，即为了书写方便，但在根本上，它是“务内”的产物，是抒发“小志”即纯个人心意的结果，所以草书既无益于“圣人之业”，也无用于“征聘”，“考绩”，是一种真正的“伎艺之细者”，亦即一种微不足道的雕虫小技罢了。赵壹在这里彻底否定了草书。

赵壹还从另一个角度批评了草书。他认为，当今学草书的人，不去领悟“简易”这一草书之本，而是一味模仿杜度、崔瑗，这样一来，写草书这件本来简易快捷之事，反倒变得艰难缓慢了。在赵壹看来，“凡人各殊气血，异筋骨。心有疏密，手有巧拙。书之好丑，在心与手，可强为哉？若人颜有美恶，岂可学以相若耶？”所以那些学杜、崔草书者，到头来只会“如效颦者之增丑，学步者之失节也”。

赵壹的前后说法实际上是相矛盾的。首先，他本是否定草书的，可后面他否定的又不是草书本身，而只是对草书创始者杜、崔等人的模仿行为。他认为杜、崔等人“皆有超世绝俗之才”，别人是学不来的，这就等于肯定了杜、崔等人的草书。其次，“书之好丑，在心与手”的观点，触及了草书创作的个体性、主观性和自由性特征，这与他反对草书的“务内”和“小志”也颇不一致。实际上，这种理论的内在龃龉状态，正是东汉中后期书法美学处于一种由实用而审美的历史转型阶段的写照。

到东汉末，蔡邕在《笔论》中提出“任情恣性”一说，就显示出了书法美学的进一步发展和成熟。蔡邕书论，现传于世的有《笔论》《九势》《篆势》《笔颂》等几篇，以《笔论》为最重要。但这篇文章的真伪尚有争议。我们以为，此文所提出的中心思想，与当时书法创作正趋向抒情任性的实际情况基本是吻合的，所以，这一阶段出现这样的文章是自然的。

《笔论》的陈述中有两点值得注意，第一是将“任情恣性”视为书法之本义，指出：

书者，散也。欲书先散怀抱，任情恣性，然后书之。若迫于事，虽中山兔毫不能佳也。夫书先默坐静思，随意所适，言不出口，气不盈息，沉密神采，如对至尊，则无不善矣。

所谓先散怀抱，也就是首先使内在心情从外在事务中彻底解脱出来，达到一种“默坐静思，随意所适”的自由状态，这样即可进入一种“任情恣性”的创作境界。倘一开始就为世事所迫，为功利所拘，那是无法写出好字来的。应当说，蔡邕的看法虽寥寥几笔，却直达书法作为一门写意艺术的审美本质，可谓精彩、深刻。就东汉时代说，这一看法也带有某种程度的超前性。

但蔡邕毕竟还是汉代人。他无法真正突破汉代书法美学的局限性。所以第二，他又坚持书法“象形”的观点。我们知道，“象形”是汉字的原初形态，而汉字和书法的重大飞跃也正体现在对“象形”古意的突破上。汉隶取代古篆就是这样一种突破，这一点我们前面已有论述。但书法美学在这方面却稍嫌滞后，如《草书势》就讲过“写彼鸟迹”“观其法象”之类偏于“象形”观念的话。蔡邕在提出了“任情恣性”一说之后，也保留了“象形”论的“尾巴”：

为书之体，须入其形，若坐若行，若飞若动，若往若来，若卧若起，若愁若喜，若虫食木叶，若利剑长戈，若强弓硬矢，若水火，若云雾，若日月，纵横有可象者，方得谓之书矣。

这里所说的“为书之体，须入其形”，“纵横有可象者，方得谓之书”等，显然还带有早期“象形”论色彩。当然它与早期“画成其物，随体诘诎”的象形观念已有区别。它所谓书法“须入”（摹拟）的“形”“象”，主要不再是客观存在的具体物象，而是某种客观的、物理的“形势”或气象。这即“若……”句式所蕴涵的意思。从历史发展的角度说，这种“若……”或“如……”句式一方面表明原始“象形”观念已显解体之势，一方面也意味着书法美学在走向“写意”论时仍难以完全割断与“象形”说的联系。这种情形似乎是古典书法美学的一种历史宿命。在其后的许多书论中，这种“若……”或“如……”句式不断得以重复使用，就是一个很好的例证。

不过，这丝毫不会削弱蔡邕书法美学思想的趋前性意义，其理论上的历史局限也恰好表明了其思想趋前的艰难和真实。作为一种理论上的矛盾现象，它让我们谛听到了中国书法文化正从文字向艺术，从实用向审美，从讲究“弘道兴世”向标举“超俗绝世”，从注重“写迹”“法象”向崇尚“务内”“随意”，一句话，从“象形”论、“功用”论向“写意”论、“观美”论过渡转变的历史足音。

总之，从东汉中后期始，无论在美学观念还是在艺术创作上，审美文化都已历史地显现出了某些新因素、新征象，表露出了新鲜活泼的生命气息。它昭示我们，中国审美文化即将告别一个旧的阶段，而迎来一

个新的时代。一种真正的历史转型就要开始了。

[1] 《书学史》第15页，中国书店出版社，1987年版。

[2] 参见董文《中国历代书法鉴赏》第23页，辽宁大学出版社，1988年版。

[3] 滕西奇著《中国书法史简编》第46页，山东教育出版社，1990年版。

[4] 董文《中国历代书法鉴赏》第18页。

大美中国 | 魏晋卷

离离如星辰



目录

魏晋卷·大事记
前言
一、魏晋之际的自我超越
1. “洋洋清绮”：走进个体生命体验的文学
建安诗文：慷慨与悲凉的二重唱
正始诗文：从内心孤寂到人格超俗
西晋诗文：清绮型、文人化审美格调
2. “宅心高远”：玄风理趣的审美品性
在游戏化的情境中谈玄悟理
玄学：一种人格本体论美学
3. “魏晋风度”：人物美的重塑和张扬
任诞行状
本“我”崇“神”
容色美仪
以“物”衬“人”
4. “文的自觉”：艺术美学的开掘与突破
曹丕的“文以气为主”说
嵇康的《声无哀乐论》
陆机的“诗缘情”说
二、东晋南朝的心灵感荡
1. “妙存环中”：佛学话语的美学意趣
“非有非无”说
“物我俱一”论
般若义理与审美境界
2. “会心林水”：自然美的崛然独立
佛学语境与自然之美
“自来亲人”
浪迹山水
心灵超越
3. “形神之间”：绘画艺术与绘画美学
人物画
山水画
绘画美学
4. “笔意之间”：书法艺术与书法美学
魏晋之际的书法
东晋南朝的书法
书法美学的发展与成型
5. “物我之间”：诗文创作与诗文美学
田园诗
山水诗
律体诗与骈体文

文学美学思想
三、古今南北的融通综合
1. “摇荡性情”：感性生命原欲的审美化
《西曲》《吴歌》与“伎乐”之风
“宫体诗”：一种审美化的情欲话语
2. “唯务折衷”：理论的交锋、冲突与调和
裴子野与萧纲的尖锐对峙
《文心雕龙》：“唯务折衷”的美学体系
钟嵘独标“滋味”的诗歌美学
书画美学的和谐意识
3. “合其两长”：南北审美文化的合流
“南北称美”的文学形态
“令如帝身”：雕塑艺术的嬗变轨迹
返回总目录





①/《洛神赋图卷》（东晋，顾恺之绘，宋人摹本）

画面上，曹植那痴情凝视、怅然若失的表情，宓妃那含情脉脉、回眸盼睐的神意，“怅盘桓而不能去”的情绪氛围，“吾将归乎东路”的悲怆心境，以及所配置的一切景物，如山石、树木、水浪、舟车、马匹、鸟兽、器具等等，无不彼此应对，相互生色，恰如其分地再现了原赋的情节内容，其写实意识和技巧都是显明而突出的。





②/《高逸图》（唐，孙位绘，从右到左分别为“竹林七贤”中的山涛、王戎、刘伶、阮籍）



文賦

余每觀材士之作竊有以得其用心夫其放言遣辭良多變矣妍蚩好惡可得而言每自屬文尤見其情恒患意不稱物文不逮意蓋非知之難能之難也故作文賦以述先士之盛藻因論作文之利害所由他日殆可謂曲盡至於操

③/陆机《文赋》（唐，陆柬之书）



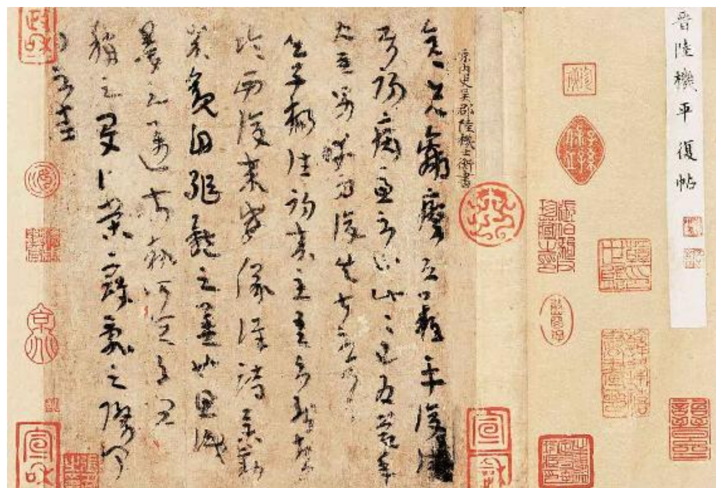


④/《列女仁智图》（局部，顾恺之绘，宋摹本）



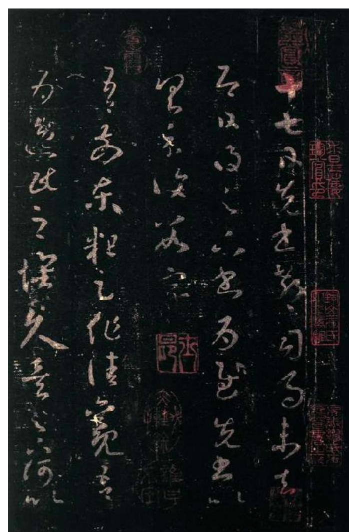


⑤/《女史箴图》（局部，顾恺之绘，唐摹本）



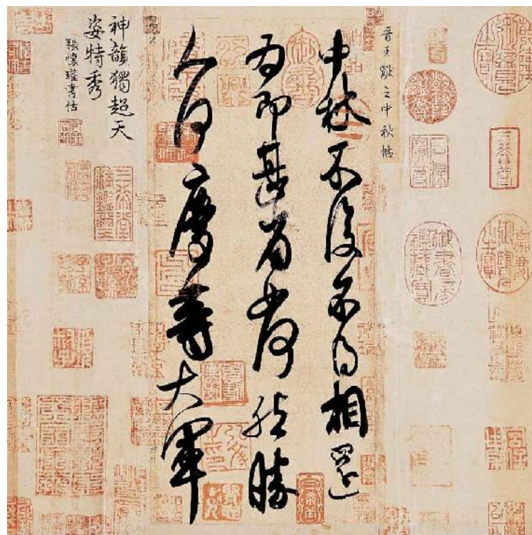
⑥/陆机《平复帖》

从头至尾，以秃毫枯锋，信笔而行，笔法圆浑，结体疏淡，率性无拘，随意自然，字不相连而气脉贯通，笔迹流畅又内含遒力；看似了不经意，涂抹而成，实则精能奇古，功力深厚，笔墨之间，意韵萧散。



⑦/王羲之《十七帖》（上海图书馆藏张伯英本）

《十七帖》为唐太宗李世民购集王羲之以草书体写的信札墨迹，因起首是“十七”二字而得名。观赏全帖，只见字字独立，互不牵连，然又上下俯仰，左右顾盼，气韵淋漓，生趣贯注。点画之间，似有一种深长难状的无尽意味在流溢、在涌动，素有“一笔书”之称。



⑧/王献之《中秋帖》

此帖走笔如风，酣畅淋漓，一笔连写数字而不断，体势连绵牵绕而浑整，被米芾赞誉为“所谓一笔书，天下子敬第一帖也”（《书史》）。

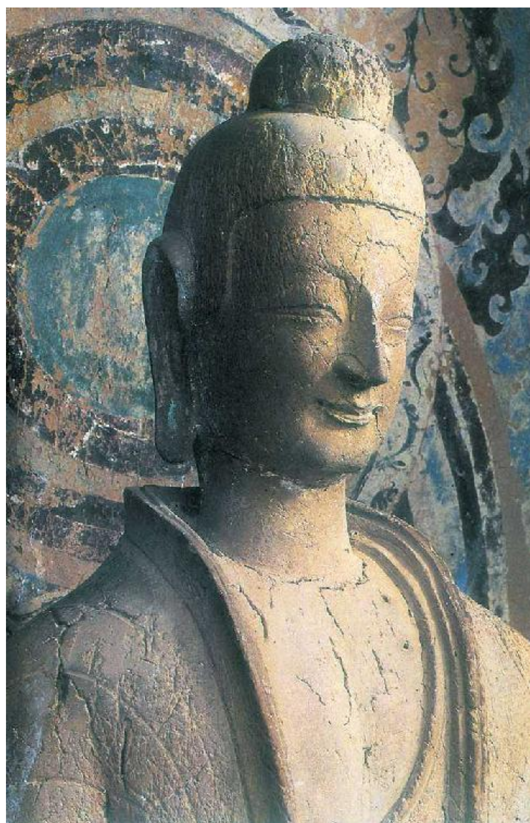


⑨/陶弘景《瘗鹤铭》（局部）



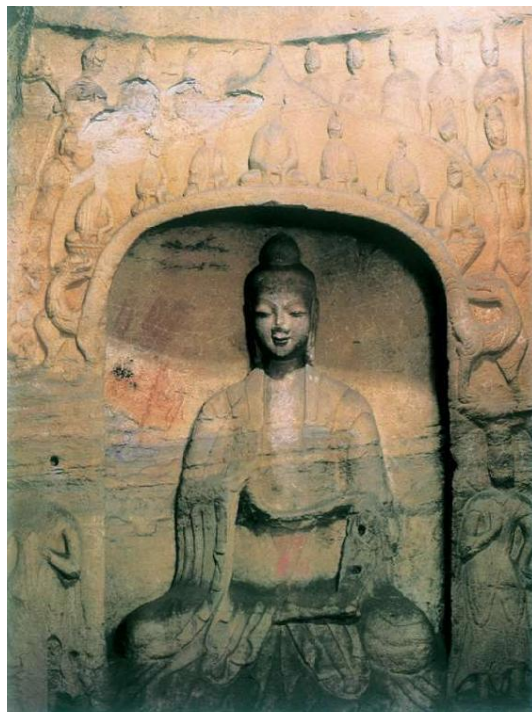
⑩/金铜佛坐像（南朝宋）

高29.2厘米，表情恬静含蓄，衣纹流畅规整，显得优雅典丽、圆润柔美。



⑪/麦积山石窟第23号窟正壁主佛像（北魏）

作高肉髻、长方脸状，额宽鬓薄，眼睑稍长，高鼻深目，同时又细颈削肩，形象秀美，小嘴薄唇且呈弧线上翘，微含笑意。

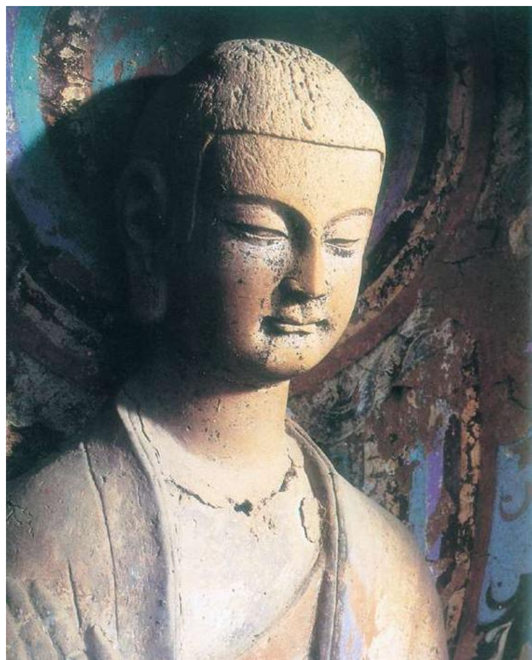


⑫/云冈石窟第29窟东壁坐佛（北魏）



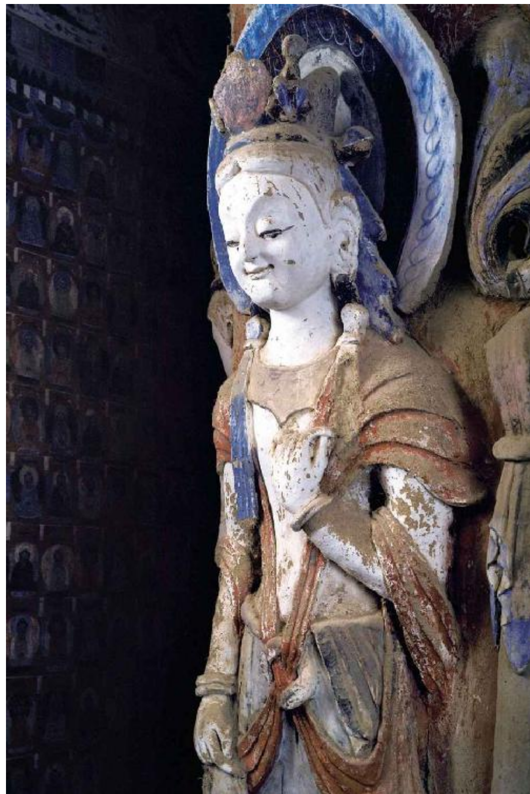
⑬/石雕佛立像（北齐，山东青州出土）

身形是一种瘦长、清秀状，但脸型面相却开始渐趋丰颐。不过这丰圆型跟第一阶段的圆胖又有不同，是圆而微长，丰而不胖。在身量体态上，还显出逐渐增高加大的趋势。



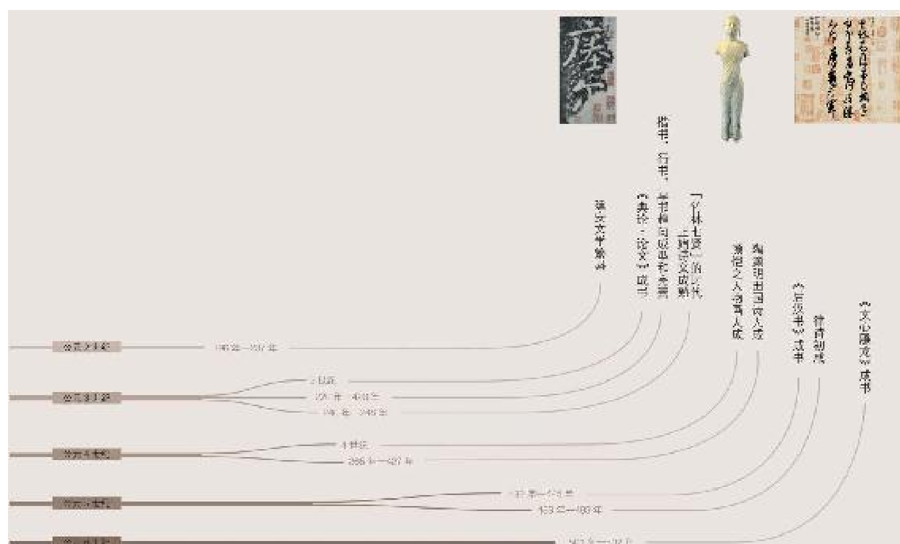
⑭/麦积山石窟第60号龛正壁释迦牟尼造像（北周）

头作低平肉髻状，面形方中显圆、晶莹如玉；耳大厚软，鼻直唇弯，眼睑轻合，神情安详，作凝思遐想状。



⑮/敦煌290窟彩塑菩萨像（北周）

魏晋卷·大事记



魏晋之际的审美文化，一言以蔽之，即个人自我的觉醒。这个时代充满了“极自由、极解放、最富于智慧、最浓于热情”的文化气息。

前言

魏晋之际，一般是指魏与西晋时期，短短百年左右，但在整个华夏审美文化发展中的意义是不容忽视的，也是中国美学思想大转折的关键时期。

魏晋之际的审美文化，一言以蔽之，即个人自我的觉醒。这是自我人格的本体化、主体化，是个体向自我、人性、真情的回归。反映在审美价值取向上，就是对伦常、名教、礼法、俗规、节操、功业等外在价值目标有意识地疏淡和超越。这使得这个时代充满了“极自由，极解放，最富于智慧，最浓于热情”的文化气息。

是什么造就了这样深刻的文化变革？

在社会经济基础上，典型的以自给自足地主庄园经济为基础的封建社会形态形成。

在人才选拔上，门阀士族取代了秦汉世家贵族的地位。门阀制度的形成，对大一统的中央皇室专制集权无疑是一极大的冲击和瓦解。

在社会主流意识形态上，代表门阀士族价值体系的玄学思潮崛起。

正是在上述社会背景和文化语境中，魏晋之际孕育了“自我超越”这一新的审美文化主题，生气勃扬，光彩流溢。

本书所指魏晋时期，相对宽泛，将东晋至南北朝也纳入其中。东晋至南北朝这一阶段的审美文化与之前略有变化，更多侧重表现“心灵感荡”的状态，最主要的原因是其社会历史语境已与魏晋之际有所不同。

在社会阶层冲突上，此时比魏晋之际安定平和了许多，政治上大致呈现均衡缓和的态势。

在经济上，经济重心开始由黄河流域向长江流域转移。

在社会主流意识上，佛学思潮兴起。

然而，政治经济也好，意识形态也好，其对审美文化的影响并不是直接的，还需要一系列中介。其中最有力的中介，便是作为文化主体的

人，尤其是在文化上处于主导与核心地位的人。在此处即指门阀士族特权阶层。他们无意于在社会政治生活中有所作为，轻视世事，鄙薄事功，脱离实际，务虚尚玄，因而极易在纯精神的领域里寻得自己心灵的栖息地。一种拓展主体精神、深入内心世界、追求心灵无限自由的文化欲求，便日益成为这一时代的主流。



一、魏晋之际的自我超越

建安二十五年（220）十月，刚刚继承了曹操魏王之位的曹丕代汉称帝，建国号魏，都洛阳。自此，历时四百余年的大汉帝国寿终正寝，一个新的历史时代开始了。

当然，曹魏政权是短暂的，仅有46年光景就被司马氏建立的晋朝取代了。晋又分西晋和东晋。此处所谓魏晋之际，主要指的是魏与西晋时期（个别问题延至东晋），总共百年左右。别看这一段时间在历史长河中不算太长，在整个古代审美文化发展中的意义却非同一般。如果说魏晋南北朝诚如宗白华先生所讲的那样，是“中国美学思想大转折的关键”[1]的话，那么，魏晋之际正是这一“大转折的关键”的“关键”，是这一大转折的全面启动期。

魏晋之际审美文化的鲜明姿态是什么？就是面对个体与社会、自然与名教、情与理的尖锐的时代性冲突，将东汉中晚期萌动的新趋向，即审美文化由外而内、由伦理而性情、由名教而自然的变折，变成了一种历史的自觉，一种时代的主潮，其基本标志，一方面是自我人格的本体化、主体化，是个体向自我、人性、真情的回归，用钱穆先生的话说，也就是“个人自我的觉醒”[2]；另一方面，则是个体对伦常、名教、礼法、俗规、节操、功业等等外在价值目标的疏淡和超越，而且这种疏淡和超越并不是一种自然的过程，而是有意识的、理性自觉的文化选择。这两个方面统一起来，便凝成和突出了“自我超越”这一时代主题。“自我超越”可以视为魏晋之际一种主流性的社会意识、文化姿态、哲学观念和审美风尚。它使得这个时代充满了“极自由、极解放、最富于智慧、最浓于热情”（宗白华语）的文化气息，使得一个时代文化真正走向了艺术，走向了美！

为什么偏偏魏晋之际会出现这样深刻的文化变折？说起来似乎有些不可思议，因为这个时期恰恰是中国历史上最黑暗、最恐怖、最混乱、最痛苦的时代之一。先是三国之战，再是曹氏与司马氏两大集团之间的权力之争，后是西晋的“八王之乱”“永嘉之乱”，还有中央皇室与地方豪强、门阀士族之间，以及地方豪强、门阀士族彼此之间的尖锐冲突等等，真可谓政治险恶、战乱频仍、宦海肃杀、哀鸿遍野，正如《晋书·阮籍传》中所说“魏晋之际，天下多故，名士少有全者”。按说，在这样黑暗恐怖人人自危的生存环境中，怎么会出现审美文化的大解放、大自由、大发展呢？然而这种审美文化的大解放、大自由、大发展却真真切切地发生了。对此，我们不妨试着做一点分析和阐释。

其实，现实的黑暗恐怖在给人以朝不保夕的畏惧感的同时，也会产生另外一种效应，那就是导致诸如王道理想、皇朝权威、正统道德、伦常秩序之类往昔曾被视为神圣的东西，在被怀疑和疏离中走向暗淡甚至崩解。这就为“自我超越”这一时代主题的全面展开提供了历史前提。除此之外，促使魏晋之际这一时代主题深入发展的重大因素还有三点：

其一，在社会经济基础上，随着汉末以来土地兼并的加快进行，大土地所有权日益集中在豪强大族手里，与此同时，破了产的手工业者和失去土地的农民不得不汇聚在豪强大族门下，成为束缚在领主土地上的农民。这就构成了典型的以自给自足的地主庄园经济为基础的封建社会形态，而这种新的社会经济形态必然会带来审美文化上的深刻变化。其二，同封建大土地所有制这一经济基础相适应，在社会阶级力量上，门阀士族取代了秦汉世家贵族的地位。世家贵族主要指有封国封邑的王侯，而门阀士族（亦称门阀世族）则主要指以“士”为骨干的累世做官的特权阶层。称世族是说他们世袭做官，称士族是指他们掌握文化知识权力。门阀士族在经济上占有大量土地和劳动人口，不向国家纳租服役；在社会地位上高人一等，与寒门庶族的界限犹如隔着一层天，即所谓“上品无寒门，下品无势族”（《晋书·刘毅传》）。他们在政治、经济、军事、文化等方面享受特权，相对独立。门阀制度在魏晋之际的形成，对大一统的中央皇室专制集权无疑是一极大的冲击和瓦解，从而为思想文化的解放奠定了阶级基础。其三，在社会主流意识形态上，则是与大一统专制政治相联系的儒家“独尊”局面的结束和代表门阀士族价值体系的玄学思潮的崛起。对此，《晋书·列传·儒林序》中说：

有晋始自中朝，迄于江左，莫不崇饰华竞，祖述虚玄，摈阙里之典经，习正始之余论，指礼法为流俗，目纵诞以清高，遂使宪章弛废，名教颓毁……

其实，儒学衰颓和玄学崛起这一新的意识形态格局的出现不自晋始，而是早在汉末三国就已形成。曹操推行“唯才是举”的用人政策（而不管儒家所谓的“德”），何晏、王弼首创“以无为本”的玄学体系等，即为明显标志。魏晋之际社会主流意识形态由儒而玄的这一转换，尤为直接地驱动和催化了该时代审美文化的重大变折与飞跃。

毫无疑问，正是在上述社会背景和文化语境中，魏晋之际孕育了“自我超越”这一新的审美文化主题。该主题使这一时代在整个古代审美文化史上生气勃扬，光彩流溢，个性凸显，意义彰著，成为一个至为关键的历史转捩点。

[1] 《美学散步》第26—27页，上海人民出版社，1981年版。

[2] 《国学概论》第147页，商务印书馆，1997年版。

1.“洋洋清绮”：走进个体生命体验的文学

文学，作为一种用语言来表达生命体验的艺术，它对生存现实的反应是敏感而准确的。正因如此，它成为我们走进魏晋之际审美文化的一个最先的切入点。

对这一时代的文学，郑振铎在《插图本中国文学史》中描述为“高迈”和“清隽”。显然，这是两种不同的文学审美形态。“高迈”，大抵是高远、豪迈、慷慨、壮丽之意；而“清隽”则大约与清雅、超群、细婉、隽秀相联系，也可以简单地说，一个指壮美，一个指优美。从魏晋之际总的文学形态来看，基本有一个逐步从偏于“高迈”向偏于“清隽”，从偏于壮丽向偏于秀美的演变过程。所以建安曹丕的诗赋被鲁迅说成是“华丽之外，加上壮大”（《魏晋风度及文章与药及酒之关系》），而西晋陆机的诗文则被沈德潜说成“矫健之气不复存矣”（《古诗源》），涉及的就是这一演变过程。同时，这两种文学审美形态，也常常表现在单个作家身上。如曹丕的诗文除壮丽外，也有细婉的一面，所以刘勰说：“魏文之才，洋洋清绮。”（《文心雕龙·才略》）“洋洋”，盛大、壮丽之貌，而“清绮”则是细婉、秀美之态。其他作家也大多如是，恕不赘述。这两种审美形态的并存主要说明了两点：一是这时期的审美文化呈一种过渡状态、双重形态，表现出历史转折阶段的典型特征；二是这种文学审美形态的双重性、过渡性，正是“自我超越”这一时代主题的丰富内蕴在魏晋之际逐步展开的曲折反映。

建安诗文：慷慨与悲凉的二重唱

文学史上，一般将汉末建安年间（196—220）至曹魏黄初、太和年间（220—237）的文学称作建安文学，代表作家是“三曹”[1]和“七子”[2]，还有一个女诗人蔡琰也很杰出。建安文学的突出特点，就是在中国审美文化史上，开始了真正的文人化写作；他们的创作，总体上是对东汉中、晚期文学，特别是《古诗十九首》所代表的文人作品中出现的感伤主义题旨的进一步深化和发挥，同时也带上了建安时代的特有气概，那就是建功立业的政治雄心和积极进取的豪迈情怀。刘勰说建安“时文，雅好慷慨”，“梗概而多气”（《文心雕龙·时序》），就是说的这一情形。慷慨气概与感伤主义看起来很矛盾，但在建安文学中却是有机统一的。前人用“慷慨悲凉”描述建安文学，确为中的之论。

建安文学正处新旧时代交替之际，因而文人作家们大都有一展宏图的理想和抱负，渴望在政治上、人生上有所作为。曹操作为一个叱咤风云的乱世英雄，他抒发政治抱负的四言诗最有意味，比如：

老骥伏枥，志在千里；
烈士暮年，壮心不已。（《龟虽寿》）

山不厌高，海不厌深，
周公吐哺，天下归心。（《短歌行》）

曹植更是自小就追求“戮力上国，流惠下民，建永世之业，流金石之功”（《与杨德祖书》），所以他的诗多具慷慨多气的浓郁色彩，如《白马篇》写了一位英勇的游侠少年，实为诗人自我的化身：“羽檄从北来，厉马登高堤。长驱蹈匈奴，左顾凌鲜卑……名编壮士籍，不得中顾私。捐躯赴国难，视死忽如归。”这是何等的壮志高情！又如其《薤露行》：“愿得展功勤，输力于明君。怀此王佐才，慷慨独不群。”其《鰕□篇》：“驾言登五岳，然后小陵丘……抚剑而雷音，猛气纵横浮。”这又是何等的雄心豪气！

不过，汉魏之间并不是一个正常的、任人驰骋的时代，动荡变乱残酷黑暗的现实让人朝不保夕，名教崩毁伦理失序的社会令人迷茫绝望。在这样的情势下，个体企望有所作为的任何抱负都可能是一厢情愿的幻想。“虽怀一介志，是时其能与”；“快人由为叹，抱情不得叙”；“我愿何

时随，此叹亦难处！”（曹操《善哉行其二》）这种无可奈何的叹息表明的正是一种外在信念和人生目标的失落感，一种对生存境遇的忧患和生命意义的怅惘。于是，我们在建安文人们笔下，看到了两种沉重而悲凉的现实：

一种是外在的黑暗痛苦的社会现实。建安文学中的大量作品，以汉乐府那样的写实手法，叙述了当时“白骨露于野，千里无鸡鸣”（曹操《蒿里行》）、“路有饥妇人，抱子弃草间”（王粲《七哀诗》其一）的悲惨情景，表达了诗人“喟然伤心肝”（王粲）、“念之断人肠”（曹操）的痛苦心情。值得一提的是女诗人蔡琰（字文姬）的五言《悲愤诗》，作为一首长达540字的长篇叙事诗，对个人悲惨命运和苦难遭遇的白描式抒写，句句血泪，真切感人。总之，这一类诗，感时伤世，“缘事而发”，沉郁苍凉，深切质朴，具有鲜明的历史感和强烈的震撼力，被明人钟惺称为“汉末实录，真诗史也”。

一种是内在的悲怆忧伤的心理现实。对于审美文化，特别是其中的审美意识的发展而言，建安文学中所表达的内在心理现实似更令人关注。诗人们的心中普遍怀有一个“忧”字，忧虑、忧惧、忧怨、忧愁、忧伤……可谓郁结于心，挥之不去，用曹操的话说，叫做“忧从中来，不可断绝”（《短歌行》）。他们“忧”的是什么？自然有“天不仁兮降乱离”，“志意乖兮节义亏”（《胡笳十八拍》）的现实忧虑，有“常恐失罗网，忧患一旦并”（何晏《拟古》）的生死忧惧，但更深层的是对生命本身意义的忧伤、忧愁和忧思。在深深的迷惘和苦闷中，他们进一步深切感受到了《古诗十九首》的作者们所感受到的生之悲剧，那就是生命的短促，人生的无常，命运的变幻，生存的无根！他们悲怆地写到：

人居一世间，忽若风吹尘。（曹植《薤露行篇》）
转蓬离本根，飘颻随长风。（曹植《杂诗其二》）
惜哉时不遇，适与飘风会。（曹丕《杂诗其二》）
转蓬去其根，流飘从风移。（何晏《言志诗》）

个体的存在犹如离根的“转蓬”，无根无柢，随风飘零，自生自灭，这是一种多么可悲的情境！人原来不过是寄寓世间的一个孤独的过客而已：

日月不恒处，人生忽若寓。（曹植《浮萍篇》）
吁嗟此转蓬，居世何独然！（曹植《吁嗟篇》）

应当说，这种对人生无根感、孤独感的认识，虽未达到一种形而上的理性的自觉，但依然是相当深刻的。曹植在这方面尤为敏锐。他虽为魏文帝曹丕之胞弟，却备受曹丕迫害和折磨，一生抱负付诸东流，最终忧愤而死。亲兄弟尚且如此，又何谈他人！所以曹植的无根感、孤独感是切入骨髓、极为深刻的；甚至他在写人神恋爱的悲剧《洛神赋》（彩图1）时，依然摆不脱这种孤独感。那么美丽多情的爱神宓妃，也终

因“人神之道殊”而不得不与追恋她的诗人含恨离别。人人互忌，人神相殊，可见个体的孤独确是无法逃避的了。

那么人该怎样活？或者说无根孤独的人怎样生存才会快乐？这是汉魏之际一个需要解决的时代性课题。建安诗人用诗的形式回答了这一问题，他们认为，“人生如寄，多忧何为？今我不乐，岁月如驰”（曹丕《善哉行》其一）；所以，他们或“对酒当歌”，或“秉烛夜游”，或“临河垂钓”，或“与君媾欢”，或“慷慨时激昂”，或“逍遥步西园”……总之，他们信奉的是“遨游快心意，保己终百年”（曹丕《芙蓉池作》）。心情的快乐，生命的康寿，才是人生的第一要义，其他一切都是虚若浮云，靠不住的。诗人们在这种个体价值和意义的重新选择中，获得了一种心灵的慰藉、精神的解脱、情感的满足和快乐，尽管这是暂时的解脱和快乐，没有而且也不可能真正超解内在的矛盾和痛苦，摆脱心情的悲怆和忧伤，但它毕竟使弥漫在悲云愁雾中的个体生命透出了亮色，看到了希望，显现了一种也许还不很明确的新的自我超越意识和追求。

[1] 曹操、曹丕、曹植。

[2] 孔融、陈琳、王粲、徐幹、阮瑀、应瑒、刘桢。

正始诗文：从内心孤寂到人格超俗

正始（240—248），本为魏末齐王曹芳的年号，文学史上则一般把魏晋易代之际的诗文称为正始诗文。这时期主要的文学家是所谓的竹林七贤（彩图2），他们是阮籍、嵇康、山涛、王戎、向秀、刘伶、阮咸，其中以阮籍、嵇康为代表。

是时，司马氏和曹氏两大集团之间争权夺利的残酷斗争，将整个社会推入了黑暗恐怖的深渊。许多异己分子被无端杀害，天下名士，少有全者；而统治者却又同时提倡儒家的所谓仁义礼法，其政治和道德的虚伪性暴露无遗。这种现实环境，不仅剥夺了一般文人建功立业的机会和期望，也不仅让他们时时有朝不保夕的性命之虞，尤其严重的是彻底摧毁了他们的政治信念和伦理理想，使他们体验到了真正的内在孤寂和绝望。这可以说是正始诗文所处的不同于建安时代的一种特定社会语境。

正因如此，从审美文化的角度看，正始诗文主要不再有建安诗文那样的慷慨豪壮之气，而是更多、更突出地深化和发展了建安文学中“忧生之嗟”的一面，使其笼罩在人生、生命意义上的悲凉忧伤色彩更浓，更趋于一种深刻的悲哀、空前的孤独和绝对的无望。阮籍著名的《咏怀诗》82首，就典型地表现了这样一种幽深阴冷的情绪。在作者看来，现实不过是一张无处不在的网，谁也无法自由自在，“天网弥四野，六翮掩不舒”。所以，功名利禄是没有意义的，它只会让人相互倾轧，丧失自我，“膏火自煎熬，多财为祸害”，“高名令志惑，重利使心忧”；人与人之间也是相隔膜的，即使亲友之间也不例外，“人知结交易，交友诚独难”，“亲昵怀反侧，骨肉还相仇”；甚至人活一世，本身就是“终身履薄冰”的，“一日复一夕，一夕复一朝……但恐须臾间，魂气随风飘”。正是有了如此认识，《咏怀诗》便整个迷漫在一种极度伤感的情绪之中，诸如“憔悴使心悲”“泪下谁能禁”“感慨怀辛酸”“悄悄令心悲”之类的句子，可谓随处皆是。这种极度伤感的根子即在于一种深刻的孤寂感、绝望感：

夜中不能寐，起坐弹鸣琴。
薄帷鉴明月，清风吹我襟。
孤鸿号外野，翔鸟鸣北林。
徘徊将所见，忧思独伤心。（其一）

独坐空堂上，谁可与欢者？
出门临永路，不见行车马。
登高望九州，悠悠分旷野。
孤鸟西北飞，离兽东南下。（其十七）

读到这样的诗句，只觉得一股清冷落寞、阴幽孤寂的气息扑面而来，让人感到一种旨趣遥深、难以名状的沉重意味。

然而，这种深重的悲哀、孤寂和绝望，却并没有导向诗人内在精神的崩溃，使他们走向自暴自弃的人性堕落，或走向背弃现实、皈依上帝的宗教之途，而是依然立足于现实的大地上，以一种理性的自觉，对个体的价值、自我的解脱和人格的超越重新进行思考与选择。当然这种重新选择并没有简单续写建安文学中的及时行乐题旨，而是追求更为高远的精神超越和自由。这使正始文学在题旨上具有了更深层的主体化、哲理化意味。阮籍《咏怀诗》中的不少作品即显露了这一自觉的审美追求。诸如“飘若风尘逝，忽若庆云晞”，“飘摇云日间，邈与世路殊”等句，说的即是对尘世的超脱；而“临堂翳华树，悠悠念无形”，“道真信可娱，清洁存精神”等句，则说的是精神向本体的飞升。

这类诗在嵇康那里更占主导。当然，与阮籍比起来，嵇康的论说文写得更好一些，《三国志》注引《魏氏春秋》说：“康所著文论六七万言，皆为世所玩味。”实际上他在思想界、玄学界的贡献要超过诗。但在文学上他也是很有特色、有影响的，其诗大都融玄学意味于自然生趣之中，清逸超俗，峻直幽深。比如：“良马既闲，丽服有晖。左揽繁弱，右接忘归。风驰电逝，蹑景追飞。凌厉中原，顾盼生姿。”（《四言赠兄秀才入军诗》之八）“猗猗兰蔼，殖彼中原。绿叶幽茂，丽藻丰繁。馥馥蕙芳，顺风而宣。将御椒房，吐熏龙轩。瞻彼秋草，怅矣惟骞。”（《四言诗》）它们虽为四言，却清丽雅致，颇有深味。值得关注的是，这类诗已有向写景诗发展的趋势，而且其景象深味往往与玄理之思息息相通，其中有代表性的是：

息徒兰圃，秣马华山。
流磻平皋，垂纶长川。
目送归鸿，手挥五弦。
俯仰自得，游心太玄。
嘉彼钓叟，得鱼忘筌。
郢人逝矣，谁与尽言？（《四言赠兄秀才入军诗之十三》）

走向太玄境界作为一种自我超越方式究竟意味着什么？在嵇康这里即意味着回归内心，追求一种心灵的自得和自由，亦即他在玄学上所说的“越名任心”。从审美文化史上说，这则意味着文学向内在世界的进一步开掘，意味着以“心”（主观、心灵、精神）为本的美学观念正日渐步入主流。

西晋诗文：清绮型、文人化审美格调

西晋时代（265—316），随着三国战乱局面的结束，统治阶级内不同利益集团之间的尖锐矛盾暂时得以缓解，建安以来社会关系上剑拔弩张的紧张格局也暂时趋于平和；文人阶层因政治依附关系不同而出现的分化和对立也不再那么突出，他们大都归聚在统治者的阵营中了。这样，文学也就遇到了一个跟过去有所不同的现实语境。建安诗文中因理想无法实现而产生的强烈苦闷，正始诗文中因现实黑暗虚伪而产生的深刻绝望，这一切在西晋诗文中都不再是突出的了，都被一种相对平缓而淡静的心情取代了。于是，清雅的、轻柔的、绮靡的、工巧的审美文化出现了，一种真正的文人化审美格调形成了。

当然，建安以来逐渐内在化、主观化、自我化、表情化的文学演变趋势，对西晋诗人文人化审美格调的成熟具有更本质的决定作用。如钟嵘说张华的创作："巧用文字，务为妍冶"，其诗"儿女情多，风云气少"（《诗品》中卷）；潘岳则专写伤春悲秋之情，尤以写追念爱妻的"悼亡诗"名重诗史，陈祚明称他为"情深之子，每一涉笔，淋漓倾注，宛转侧折，旁写曲诉，刺刺不能自休"（《采菽堂·古诗选》卷十一）。这是一种文人色彩很浓的抒情化趋向，它在标志着文学走向内心的同时，也流露出脱离现实的形式化审美倾向。因为文学走向内心世界，也就是离开外在现实，回避外在现实与内在理想的矛盾冲突以及这一矛盾冲突所引起的内在紧张和痛苦，这也就很容易导致文学内容的相对单调和空泛，使文学不可避免地流入雕琢文采、玩赏辞藻、吟风弄月、工于技巧的形式主义和唯美主义；而这正是那种脱离现实，或者说不敢直面现实的所谓文人化创作常常表现出来的特点。不过从另一方面说，这种文学的内在化和审美化也有它积极的历史意义，即它在很大程度上正标志着审美意识的趋于自觉和独立。西晋诗文文人化格调形成的辩证意义似也正在乎此。

西晋的主要作家除较早的傅玄、张华外，大致是钟嵘《诗品序》中所讲的"三张[1]、二陆[2]、两潘[3]、一左[4]"，其中以最具文人化写作特色的陆机为代表。

陆机（261—303），字士衡，吴郡吴县华亭（今上海松江区）人。他的诗美观念是明确讲究"诗缘情而绮靡"，即一是讲诗的主观性、抒情性；二是讲诗的修辞性、形式美。在诗的创作上他其实也主要实践了这

两点。不过人们一般不太认可其诗作的抒情性，实际上，陆机对抒情的追求是自觉的。这从其诗多“挽歌”“怨妇”“伤时”“嗟生”一类题材、题旨即可见出。只是作为东吴名将陆逊之后，陆机终究无法走出其贵族圈子，而且到西晋朝廷做官后也备受器重，可谓优裕显要，一帆风顺，没有也不可能有沉重的生存磨难和痛彻的内心体验，这就造就了其“惠心清且闲”（《日出东南隅行》）的生存状态，决定了其诗所追求的抒情只能是相对外在的和模拟性的，这也正是陆诗多拘于“拟古”题意的主要原因，如有名的《拟古诗十二首》即模拟《古诗十九首》而作，另外《短歌行》《苦寒行》等是模仿曹操，七言《燕歌行》则是步曹丕后尘。这类诗多就原诗之意变换词句，无法确定陆机自己的真情实感，当然这也可理解为诗人情感的一种曲折隐讳的表达。最能说明陆机诗歌特点的，是他对自然景致的细腻感受和精妙摹写，如在较有代表性的《赴洛道中作诗二首》中，作者写道：

远游越山川，山川修且广。
振策陟崇丘，安辔遵平莽。
夕息抱影寐，朝徂衔思往。
顿辔倚高岩，侧听悲风响。
清露坠素辉，明月一何朗。
抚枕不能寐，振衣独长想。

野途的空旷，鸟兽的鸣啸，月影的冷凄，夜风的悲响，晨露的清幽，一位听了一夜风声、又望着露珠从枝叶间无声滑落的孤零零的远行过客，这一切所蕴涵的幽幽的悲伤、深深的孤独和浓浓的寂寞便凝成了一种特有的气氛与意味。这种气氛和意味不是慷慨豪壮的，也不是苦闷绝望的，而是一种幽闭无语和顾影自怜，一种非常内在的伤感和孤寂。正因如此，它的审美境界主要不再是一种壮美，而是趋于清静和优美了。尤其是，细腻而敏感的诗的主人公，在这里对自然景致的微妙变化有着极深切的感应和领会，人与物、情与景之间产生了内在的交流和沟通。这一种写景诗的出现，以及后来田园诗、山水诗的崛起，应当说与审美意识内在化、心理化的发展是息息相关的。

审美意识的内在化、心理化发展除了导致艺术境界的优美化和拟景文学的盛行外，还有一个重要效应便是形式美意识的凸显和独立。我们知道，建安文学开始显现一种新的自我超越意识。也正是从那时起，文学开始体现“诗赋欲丽”（曹丕）的美学追求，而曹植在创作上则尤为自觉地讲究语言的工整和华美，注重文辞的锤炼和对仗，体现出明显的“词采华茂”（钟嵘《诗品》）之美。到西晋，随着审美意识向自我内在世界的归聚，这种形式美追求愈趋自觉。从上面列举的陆机诗作即可看出，其语言的华美典雅雕饰精致显然已较为成熟，特别在排偶对仗和词采声色的讲究上差不多已臻完善，像《苦寒行》《招隐诗》等甚至已接近全篇对仗。这种诗歌修辞上的自觉追求，虽不免有繁冗雕琢之失，但一味否定显然也是片面的。从审美文化史的角度看，它标志着文学形式美意识的走向独立，而这一点，从更深远的意义上讲，也意味着审美文化在

超越伦常功利、趋于自由形式的道路上已步入一个新的阶段。

总之，从建安到西晋，作为“自我超越”这一时代主题的具体展现形态之一，文学所发生的变化是巨大而深刻的。它基本上实现了文学美观念从偏于社会、伦理、叙事、功利向偏于个人、心理、抒情、形式的转变，也基本上突破了文学美形态从秦汉以来一直偏于雄大壮美的格局，而开始向偏于淡静优美转移。

[1] 张载、张协、张亢。

[2] 陆机、陆云。

[3] 潘岳、潘尼。

[4] 左思。

2.“宅心高远”：玄风理趣的审美品性

谈魏晋之际的审美文化，不能不谈魏晋玄学。如果说魏晋文学是这一时代的心脏，那么魏晋玄学则是这一时代的灵魂；如果说魏晋文学是用感性体验的方式朦胧地表现了审美文化的时代变折，那么魏晋玄学则是以理性思辨的姿态明确地导引了审美文化的历史转换。

魏晋玄学是在正始年间形成而盛行于魏晋时代的一种社会理性思潮。为什么当时会产生这样一种带有思想解放性质的社会思潮呢？其背景原因比较复杂，不过大致说来有这么几个：其一，它是随着门阀士族这一新的社会势力的发展而形成的社会意识形态和价值观念体系。门阀士族作为新兴的社会特权阶层，它当然不愿意轻易接受现成的旧的思想体系，它要建立反映自己意愿和权利的新的理论依据与话语方式，于是便产生了所谓的玄学。所以魏晋玄学说到底主要是以门阀士族阶层为社会基础的。它是以门阀士族为主体的一种哲学，一种思维。其二，当时动荡变乱黑暗虚伪的社会政治现实，使人们普遍产生了一种强烈的忧惧情绪和怀疑意识，一种时事难为、人事不测的孤寂感和绝望感。人究竟该怎样活才既安全又快乐？究竟什么样的人格才是最理想、最完美的？这一些早在建安诗文中就被朦胧意识到了的严峻的时代性问题，此时变得愈加清晰，迫切需要一种新的理论来解答，于是魏晋玄学便应运而生了。其三，两汉时代所“独尊”的官方化儒学此时已趋衰微。两汉儒学的衰微有其必然性，一是作为迷信荒诞的谶纬神学和枯燥繁琐的章句经术，它已失去了学术生命力，渐为士人所厌弃；二是它所讲的纲常名教和道德伦理那一套，无法在当下险恶变乱丑恶虚伪的社会现实中找到客观依据，因而不可避免地要遭到时人的怀疑和疏淡；三是它作为一种服务于大一统专制集权的理论工具，一时难以适应封建的大地主庄园经济和各自为政的门阀士族阶层这一新的政治经济格局，因而自然要暂时“退场”，以让位于反映时代要求的新的理性话语——玄学。

魏晋玄学的始作俑者是曹魏正始年间的名士何晏和王弼等人。他们高倡“以无为本”的“贵无”说，成为玄学发展中的第一个阶段；大约与王弼生于同时而迟卒十余年的竹林名士嵇康，则以“越名教而任自然”之说成为玄学发展的第二个阶段。晋元康、永嘉年间的裴頠著《崇有论》，试图矫正“贵无”说的“虚诞之弊”。郭象则以“独化于玄冥之境”一说，将“贵无”说与“崇有”论统一起来，是为玄学发展的终结阶段。一般认为，王弼和郭象代表的是玄学正流，或谓正统派；嵇康则代表的是玄学旁流，或谓“倒戈派”“异端派”。就对审美文化的影响而言，王弼的“贵无”理论和嵇康的异端学说最为重要，值得我们集中关注和重点释读。

然而，玄学并不完全是一种书斋里的学问，它所反对和逃避的其实正是那种坐在书斋里皓首以穷的繁琐学问。所以更多的时候，它是在文人、名士、朋友等等之间的交谈或议论中“悟”出来的，这也就是它为什么又叫玄言清谈的原由了。鲁迅说：“东晋以后，不做文章而流为清谈，由《世说新语》一书里可以看到。”（《魏晋风度及文章与药及酒之关系》）实际上清谈之风与玄学之思同是正始年间“刮”起来的，《资治通鉴》卷七十九胡三省注曰：“正始所谓能言者，何平叔数人也。”这说明清谈早在西晋名士何晏、王弼等人那里就已开始，只是东晋以后此事光“流为清谈”而“不做文章”了。可以说，“清谈”是魏晋玄学的一种重要的存在方式，而且是一种极富游戏意味和审美色彩的存在方式。

在游戏化的情境中谈玄悟理

玄学这个名字，容易给人一种印象，以为它是一种拒人千里之外的莫测高深神秘难辨的抽象玄虚之学。这可能与“玄”这个字有关，《说文·玄部》讲：“玄，幽远也”，也就是深远、深奥之义。魏晋玄学之称为“玄”，也跟当时研究的是《老子》《庄子》《周易》这三本号称“三玄”的书有关。但这并不意味着它就是神秘莫测的玄虚之学。实际上玄学在这里虽指一种深厚、幽奥、透彻、高远之学，但其间少有神秘玄虚之意。恰恰相反，它是一门直窥人生本体意义的极有情致的“学问”。《玉篇·玄部》讲：“玄，妙也。”所谓妙，一指精微、深微，一指高妙、美妙，所以玄学是一门很妙的学问，它的魅力就在于它的精妙、深妙、高妙、美妙，即让人在一种妙不可言的审美化体验中领悟到精深的玄思理趣。

清谈，便是这种在审美化体验中领悟玄学精妙的主要方式之一。清谈作为一种社会风气，源自汉末议论朝政、品评人物的“清议”风尚。但因清议之士为此招致党锢之祸，后又因魏晋之际的政治局势愈加黑暗恐怖，这种人物清议之风便逐渐转为脱离实务的玄理清谈。原先那种名士文人相聚辩谈的形式似乎未变，但在具体对象、内容、方式、意义上，清谈已非同清议。

首先，它不再是“品核公卿，裁量执政”（《后汉书·党锢列传》）的才德品评，而是一种“论天人之际”、究有无之理的形上思辨，是一种探本求真的理性活动，“共谈析理”是其基本的目标和特征。《世说新语·文学》记述说：

殷中军为庾公长史，下都，王丞相为之集，桓公、王长史、王蓝田、谢镇西并在。丞相自起解帐带麈尾，语殷曰：“身今日当与君共谈析理。”既共清言，遂达三更。

这种名士相聚共谈析理以至于通宵达旦废寝忘食的清言方式，与秦汉时期务求功利、偏于世俗的文化明显不同，它非常典型地表现出了一种探究真理、彰扬智慧的时代新风尚。

那么这种共谈析理、唯真是求的活动是怎样进行的呢？基本是一种主客答问的方式，主方提出观点，客方进行辩难，称为“难”。双方一个

会合下来，称为“一番”或“一交”，胜者为胜，败者为“屈”。请看下面的记载：

何晏为吏部尚书，有位望，时谈客盈坐。王弼未弱冠往见之。晏闻弼名，因条向者胜理语弼曰：“此理仆以为极，可得复难不？”弼便作难，一坐人便以为屈。于是弼自为客主数番，皆一坐所不及。（《世说新语·文学》）

王弼恐怕这是首次出山，就遭遇了如此主客辩难的玄谈方式。毫无疑问，这种玄谈方式是极富挑战性的。它和今天常见的知识竞赛、演讲比赛之类还不一样，它并不是在事先已定好论题、拟好纲要的情况下进行的。它的具体论辩对手、题目、场合等大都是随机的、即兴式的。它对人的内在智慧、思维水平、精神深度以及辩说能力自然是一严峻考验，当然对那些富有真才实学的人来说也是一次显露头角的最好机会。王弼之所以成为一代玄学大师和偶像，不能说与他在这种场合中的出类拔萃毫无关系。所以，正是这种玄谈方式，极大地激活了人的思辨潜能，锻炼了人的思维能力，唤起了一代士人追究真理、崇尚智慧的热情和风气。

然而，我们对这种清谈方式最感兴趣的地方还不是思维问题，而是审美问题。就是说它其实并不是在那儿抽象枯燥地谈玄论理，而是一切都运行在一种游戏性的氛围和形式中，它把这种探本求真的理性思辨活动，已提升为一种心调意畅的审美活动了。这也就是嵇康的诗句“乘云驾六龙，飘颻戏玄圃”（《游仙诗》）中“戏”字的意味所在。《世说新语·言语》也记载道：

诸名士共至洛水戏。还，乐令问王夷甫曰：“今日戏，乐乎？”王曰：“裴仆射善谈名理，混混有雅致；张茂先论《史》《汉》，靡靡可听；我与王安丰说延陵、子房，亦超超玄著。”

把玄言清谈看做“戏”，看做自由的、愉快的游戏甚或嬉戏，这堪称魏晋之际审美文化的一种极典型的风格和情态。它将名理、《史》《汉》之类纯然学理性问题的探讨，变成了富于诗意性鉴赏体验的审美活动。重要的是，不仅清谈形式本身，而且清谈的内容即玄学义理，在这里也变得诗意化、趣味化，可以直接感动人的内心，让人欢喜不已了。《世说新语·文学》中说：

至于辞喻不相负，正始之音，正当尔耳。

傅嘏善言虚胜，荀粲谈尚玄远。每至共语，有争而不相喻。裴冀州释二家之义，通彼我之怀，常使两情皆得，彼此俱畅。

玄学清谈以主客辩难为主要形式，这就构成了一种思维对峙和观念碰撞的现场情景；所谓“正始之音”的主要意思也就是这种“辞喻不相负”或“有争而不相喻”的清谈场景。有学者把它称作“理赌”，其实就是一种思维

的、智慧的竞赛。人们对于“理”的追逐已不仅仅是一种执著，而是近乎达到一种痴迷的状态了。所以，傅嘏和荀粲会各执其“理”而互不相让，然而当裴頠巧妙地将二者所执之理沟通起来后，二人也便两情皆得，彼此俱畅了，因为“理”对他们来说，已差不多就是“神”之所往，“美”之所在。既然双方的“理”已通畅无碍，那么他们顿生一种审美性质的和谐感、愉悦感也就很自然了。

清谈之风发展到永嘉前后又有些许变化，那就是人们在依然讲究玄学之理的同时，其关注的重心已开始向审美的一面倾斜和转化。所谓“正始之音”的清谈是以“理”为唯一准则，而到此时的清谈，人们对论辩各方的形象姿态、表述技巧和语辞文采则更加注重和欣赏，也就是他们不再单纯追求以“理”服人，而是更加强调以“美”悦人了。《世说新语·文学》中记载说，一次，支遁（字道林）、谢安等人来到王濛家，要求“当共言咏，以写其怀”。于是便以《庄子·渔父》为题，“支道林先通，作七百许语，叙致精丽，才藻奇拔，众咸称善”。等大家都谈过之后，谢安则向支道林粗略发“难”，他“自叙其意，作万余语，才峰秀逸。既自难干，加意气拟托，萧然自得，四坐莫不厌心”。显然，这里的清谈，不再单纯拘于“理”之高下，而是辩难过程中的“叙致”“才藻”“意气”“才峰”、神采、风度等等审美层面的人格形象特征，成为人们品鉴和激赏的重心所在。该篇还有一些记载也特别典型，如：

谢镇西少时，闻殷浩能清言，故往造之。殷未过有所通，为谢标榜诸义，作数百语。既有佳致，兼辞条丰蔚，甚足以动心骇听。谢注神倾意，不觉流汗交面。

支道林、许掾诸人共在会稽王斋头，支为法师，许为都讲。支通一义，四坐莫不厌心；许送一难，众人莫不抃舞。但共嗟咏二家之美，不辩其理之所在。

能为话语的佳致丽辞感动得流汗交面，也能为辩难的精妙才藻满足得鼓掌舞蹈，以至于只顾沉浸在清谈形式的审美化欣赏里，反倒“不辩其理之所在”了。这大约就是魏晋之际玄言清谈的审美化风尚所达到的一种极致境界。

当然对这种脱离实务的清谈之风，当时就有批评意见。王羲之就曾对谢安说过：“虚谈废务，浮文妨要，恐非当今所宜。”而谢安这位著名的政治家却出人意料地回答说：“秦任商鞅，二世而亡，岂清言致患邪？”（《世说新语·言语》）这个机智的回答一方面确实有道理，因为把国家的兴亡归于清言与否显然是不公平的；另一方面也说明，当时那种游戏意味和审美色彩极浓的清谈风气确已成为时代主流，不易扭转了。

玄学：一种人格本体论美学

我们说过，玄言清谈之所以在魏晋之际蔚为大观，不仅因为其话语形式的审美化，而且还由于其理性内涵的美学化。为什么这么说呢？主要理由即在于玄学是一种以“自我超越”为主旨的人格本体论体系，也是一种涵蕴着新的自我人格美范式的价值论体系。何谓自我超越？就是个体实现从外部功利世界向自我情性本体的回归；不再是外在的高官厚禄荣华富贵道德节操名誉地位，而就是个体自我的天性、生命、心情、智慧、人格等等成为至高无上的本体。再没有什么比个体自我的超脱、性情的和谐、生命的安乐、智慧的明达和心意的自得这一类的事更重要、更有意义的了。“自我人格”成为个体关注的焦点与核心。正是在这里，玄学的义理走向了美学。

个体应当怎样活才有意义？究竟什么样的人格才是最美、最理想的？这是魏晋之际人们最关心的、迫切需要回答的时代课题。实际上，这也是一个如何协调个体和社会、“自然”和“名教”、感性和理性之间尖锐矛盾与冲突的问题。当文学敏感到了这一严峻问题却又无法明确解答时，玄学便历史地承担起了这一思想文化使命。

王弼（226—249）在玄学上的基本观点是“以无为本”说，认为“天下之物，皆以有为生。有之所始，以无为本”（《老子注》第四十章）。王弼所说的“有”，就是一切看得见、听得见、摸得到、嗅得到的具体事物，是整个形形色色流转不息的现象世界。他所说的“无”，则是决定着具体事物现象世界的本体，具体说，既是它们得以产生的最初原因（本源），也是它们赖以存在和发展的唯一根柢（本质）。王弼认为，世上的万事万物作为“有”，或作为“末”，它们究竟能不能产生，产生了以后能不能好好地存在和发展下去，这不由它们自身来决定，而是最终由这个叫做“无”的“本”（本体）说了算。因此，王弼又讲：“将欲全有，必返于无也。”就是说要保全有声有形的具体事物，使它们能顺顺当当地生存和发展，就不能依靠具体事物自身，而只能返回到事物的本体上来，坚定地守住这个本体，和这个本体合而为一。那么这个作为本体的“无”又是什么样呢？用王弼的说法，就是“无形无名”“超言绝象”“寂然至无”，就是一种超感性、超事象、超现实的普遍绝对的道理，就是一种无偏无执、无形无迹、无识无为、恬淡静寂的形而上境界。王弼认为，正因为“无”看不到、听不到、摸不到、嗅不到，没有任何可以通过人的感觉就能直接把握到的具体特征，所以才会居于一切具体事物之上，达到一

种“苞通天地，靡使不经”的“品物之宗主”（《老子微指略例》）的地位，成为一切具体事物的终极根源和最高主宰，即成为它们的本体。如果把形形色色的具体事物称作“子”的话，那么这个本体也就是它们的“母”。这也就是王弼玄学之被称为“贵无”论的原因所在。

不过，千万不要以为王氏所推崇的这个“无”，是一个完全脱离了具体事物（即所谓“有”）的绝对抽象的东西，更不要以为它是一个绝对的空洞和虚无。相反，“无”作为本体不仅不排斥“有”，不仅不跟形形色色的具体事物“分家”，把它们从自身中分离出去，和它们闹对立，而且它就在自身内无尽地囊括着“有”，囊括着作为“有”的天地万物，并通过它们来证明自己的本体地位，显现自己的本体功能，即王弼所谓“不炎不寒，不温不凉，故能包统万物”（《老子注》三十五章），“夫无不可以无明，必因于有”，并且是“必有之用极而无之功显”（韩康伯《易系辞注》引王弼《大衍义》）。因为很明显，“无”并不能用“无”本身来显明自己，而必须通过“济成”万物来证明自己。万事万物都生机勃勃蒸蒸日上了，才会表明万事万物的本体（“无”）是无处不在无所不能的。所以，“无”是体，“有”是用；“无之功”体现为“有之用”，反过来，“有之用”达到了极致，“无之功”也就告成了。可以看出来，王弼玄学的“贵无”论归根结底不仅不抛弃“有”，而且在总体构想上追求的正是“统无御有”“崇本举末”“守母存子”“体用如一”。

问题在于，王弼讲这些多少有点抽象的玄理干什么呢？难道他真的像西方哲学家常喜欢做的那样，是在进行纯粹形而上的概念思辨和建构纯粹的哲学本体论体系吗？当然不是，至少不完全是。他的玄学作为中国传统哲学的一种特定形式，其着重点、落脚点仍然是在“人”的话题上，在人事、人生、人格、人性、人伦、人道等问题的探索上。在他这里，本体论的思辨是以目的论、价值论的重建为旨归的，“纯粹理性”是以“实践理性”为旨归的，“天道”是以“人道”为旨归的。所以，王弼玄学的根本目的就是要通过有无之辩，建构一种新的人格美范式，提出一种他心目的“圣人”理想，以便协调在魏晋之际的每个人身上所表现出来的个体与社会、性情与伦理、“自然”与“名教”之间的尖锐矛盾和冲突，使个体的人既不脱离社会的伦理原则和名教秩序，不远离外在的物欲世界和功利现实，同时又不至于在伦理名教中扭曲自己，在物欲现实中丢失自己，而是仍保持着自我人格的独立，守护着自然人性的完满，显现着个体生命的本真，体验着内在精神的自由。一句话，他又是超然物外、寂然无为的。正因如此，王弼反反复复地说，“圣人”应当是“以无为为君”（《老子注》二十八章）的，“本在无为”（《老子注》三十八章）的，“与道同体”（《老子注》二十三章）的，“道同自然”（《论语释疑·泰伯》）的等等；说白了，就是认为“圣人”应是这样一种人，他决不挖空心思地追逐功德名利，也不太在意一时一事的荣辱得失，当然更不会沉溺于物欲之海难以自拔；他始终如一地固守在超然物外、寂然无为的本体[1]之境里，以一种无形、无象、无识、无欲、无声、无名的静泊姿态，来自由地面对纷繁流变的尘世人间。看起来他简直就像个浑浑沌沌的赤子，对外面世间的一切处之漠然，无动于衷。那么这是否意味着“圣人”是一个不食人间烟火的活神仙？当然不是，因为他所固守的本体

之“无”并不真的是空洞虚无的“无”，而是囊括众有、包统万物的“无”，所以他在（也只有在）自然无为、泊然无欲的本体境界里，在一种不跟外部现实发生矛盾和冲突的和谐情境中，反而可以无限地拥有和享用世俗人间，充分地获得生命的快乐和内心的自由，真正在一种日常生存状态中达到“自我超越”的人生境界。

瞧，这是一种多么理想的人格，多么美好的人生啊！它之所以理想和美好，就在于它把一种庸庸碌碌、忧忧戚戚的平凡人生诗意化、审美化了。人，个体的感性世俗的人，在这种审美化的生存状态中，也发生了转变和升华，成为一种“皆陈自然，至美无偏”（《论语释疑·泰伯》）的理想人格。那么，具体地说，这个“至美无偏”的理想人格有哪些主要的时代性特征呢？

首先，这是一种内守型、超越型的自由人格。我们知道，秦汉时代总体上崇尚的是一种能开疆拓域、建功立业的外向型、事功型人格，霍去病就是一个典型范例；而且那个时代的整个审美文化，也表现为这样一种主体追逐和征服外部世界的豪情与气象。但从魏晋始，特别在王弼这里，那种事功型、外向型的“大美”人格范式已趋消解。王氏心目中的“圣人”已是另一种面貌，他总体上是“以无为为君”的，因而在认识和实践上他都用不着向外追求，都表现为一种内守型、超越型的自由人格。一方面，他是“智慧自备”（《老子注》二章）的，“通远虑微”（《论语释疑·阳货》）的，总之是无事不通无理不晓的，所以他就可以“察己以知之，不求于外”（《老子注》五十四章），即通过内在智慧的自我观照和反省，而不是向外探求，就可获得终极真理；另一方面，他是“心虚志弱”（《老子注》三章）的，“本在无为”（《老子注》三十八章）的，他并不有意识地追逐对象的价值和物质的享乐，而是面对生活中的一切利害得失，荣辱沉浮，竟像个婴儿一样宁静淡泊，超然世外，正因如此，他不但没失去，反而获得了一切。他在无欲无为的存在方式中，消除了因向外追求而带来的种种局限、挫折和痛苦，以一种同世界不相冲突的姿态，真正实现了“物全而性得”或者叫“物自宾而处自安”（《老子注》十章）的最大功利和目的。至此，王弼就完整地“画”出了他心目中的“圣人”形象。

其次，这是一种理性型、智慧型“大美”人格。记得我们在描述秦汉审美文化气象时，用了“大美”这个词。但那个“大美”，是同当时外向性地追逐、占有和征服对象世界的社会历史语境分不开的，因而主要呈现的是一种旨在“润色鸿业”的空间扩张的“大美”，感性直观的“大美”。魏晋之际，“大美”理想虽仍在延续，但已有重大变化。在王弼这里，这一变化突出表现为其重心由外在的感性造型、客观对象逐步转向内在的理性智慧、主体人格。王弼认为，真正的“大美”不是感性的、有形的，“义苟在健，何必马乎！”（《周易略例·明象》）“象而形者非大象也，音而声者非大音也”（《老子指略》），因为像马这种有形有声的东西总是有限的，总是相对的“小”。所以真正的“大”，就不是“形”，而是“用形者”，即产生形、决定形的“无”：“健也者，用形者也。”（《周易注·乾象》）“无”，有时也训为“道”，所以王弼又说：“夫大之极也，其唯道

乎！”（《老子注》三十八章）既然“无”或“道”是“大之极”，那么“以无为为君”，“与道同体”的“圣人”自然也是“大之极”。因为他已经掌握了最高真理，是一个“通远虑微”“能尽理极”的“明物之所由者”，所以他就主要是一个理性、智慧的“大之极”，而不是外形、事功方面的“大之极”；他看起来似乎是“虚无柔弱”的，但实际上却有一种“不知其所由”的智慧之“力”，使他可以在危机四伏的现实中“善力举秋毫，善听闻雷霆”，“锐挫而无损”“独立”而“不改”（《老子指略》），永远立于不败之地。难怪王弼玄学处处充满了对这种智慧、理性之美的热情呼唤和礼赞：

夫察见至微者，明之极也；探射隐伏者，虑之极也！

能尽极明，匪唯圣乎！能尽极虑，匪唯智乎！（《老子指略》）

圣者即智者，都属“善力”者、“大之极”者，正鲜明地体现了王弼的“大美”理想从偏于外物、事功、感性向偏于内心、智慧、理性的转换。这种转换是王弼个人的思想，也是整个魏晋时代审美文化的基本趋势。

不过，同嵇康比起来，王弼玄学虽然以自然（“无”）为本，以名教（“有”）为末，但他并不真正贬抑名教，相反，他想得更多的是用“自然”去统一“名教”，去保护、维持“名教”，即所谓“崇本举末”“守母存子”之义。他在理论宗旨上兼综儒道两家，并以儒学为宗主，孔子高于老子，也多少可说明这一点。然而嵇康就不同了。虽说嵇康有时候也像是“不信礼教，甚至于反对礼教”，而心里其实“恐怕倒是相信礼教，当作宝贝”（鲁迅语）的那种人，比如他在写给儿子看的《家诫》里，就要求儿子做个谨慎的人，不要像他那样违背礼教，云云。但据此就认定他的反对礼教“其实不过是态度”，只是做出来给人看的，这也未免武断了些。实际上，嵇康对名教进行尖锐抨击，以至于到了“轻贱唐虞而笑大禹”（《卜疑》）、“非汤武而薄周孔”（《与山巨源绝交书》）的激烈程度，并不完全是一种姿态，而是建立在对儒学和名教本身的深刻认识基础上的，认为其主要的弊害就在于对人性自然的压抑和否定：

固知仁义务于理伪，非养真之要术；廉让生于争夺，非自然之所出也。（《难自然好学论》）

儒家所标榜的纲常名教仁义廉耻之类，在嵇康看来是不合人的自然天性的。所以人们对待儒家这一套的最好办法就是——

以明堂为丙舍，以讽诵为鬼语，以“六经”为芜秽，以仁义为臭腐；睹文籍则目瞧，修揖让则变伛，袭章服则转筋，谭礼典则齿龋，于是兼而弃之……（《难自然好学论》）

这些话说得多痛快啊！古代天子宣明政教的地方是停放灵柩的房屋，背诗诵文的话语是鬼一样的声音，“六经”圣典是一些芜秽之物，仁义道德臭不可闻。读经念书会让人变成斜眼儿，学习揖让之礼使人变成驼背，穿上礼服让人腿肚子转筋，谈论礼仪典章则会使人长蛀牙，所以，不如

把这一切统统扔掉吧！那么，人应当怎么办呢？就是“越名教而任自然”：

“六经”以抑引为主，人性以从欲为欢；抑引则违其愿，从欲则得自然。（《难自然好学论》）

所谓“任自然”，也就是“从欲”；而所谓“从欲”，也就是让人自然而然地发展天性，自由自在地满足意欲，而反对任何强加于人性之上的东西。不过，也不要以为嵇康是个纵欲主义者。实际上，他的“任自然”说，更追求的是人的一种性情的自然，心意的自得，是人的内心生活的无拘不羁舒放自由。所以，“越名教而任自然”在嵇康那里的另一个说法就是“越名任心”：

矜尚不存乎心，故能越名教而任自然；情不系于所欲，故能审贵贱而通物情。物情顺通，故大道无违；越名任心，故是非无措也。（《释弘论》）

如此说来，嵇康的“任自然”说的意思就很清楚了，那就是主要并非指肉体形骸的感性放纵，而是指内在心情、心性、心意等等的超然自得。在他看来，世间最真实、最可宝贵的东西就是人的自然心性，或者简要地说就是“心”。它是万事万物最高的、唯一的尺度。只要以心为贵，则“是非必显”；“值心而言，则言无不是。触情而行，则事无不吉”（《释弘论》）。所以，人的一生最要紧、最难得的不是别的，而只能是内在心意的满足和自得：

故世之难得者，非财也，非荣也，患意之不足耳！意足者，虽耦耕甽亩，被褐啜菽，莫不自得；不足者，虽养以天下，委以万物，犹未惬然。则足者不须外，不足者无外之不须也。（《答难养生论》）

这样，嵇康就比王弼更明确更自觉地突出了“内心”的本体意义。

值得一提的是嵇康的“养生”思想。他有好几篇谈论养生的文章。从字面意思看，养生就是保养生命使之康寿，重在形骸肉体的修炼摄养一面。这个意义的养生术在中国可谓源远流长。《庄子》外篇《刻意》中说：“此道引之士，养形之人，彭祖寿考者之所好也。”彭祖就是神话传说中一个极善养生从而以长寿闻名的仙人。他到底活了多少岁，没有定论，反正说他任殷大夫时，就已七百多岁，却无一点衰老之相。后周游四方，成仙而去。从《庄子》中可知，彭祖的养生就是通过导引之术来“养形”，此亦为道教养生之要义，所以彭祖亦为道教所尊奉。然而嵇康的养生却不尽然。嵇康谈养生，一是为了张扬他“越名教而任自然”的思想，将人生价值的根本从伦理名教放回到个体的生命自然上来，因而带有文化叛逆的某种自觉；二是其养生尤重“保神”“安心”这一面。在他看来，“精神之于形骸，犹国之有君也。……故（君子）修性以保神，安心以全身”；“善养生者……外物以累心不存，神气以醇白独著。旷然无

忧患，寂然无思虑”（《养生论》）。这也就是说，真正的养生并不在“养形”，而在于内在心意的不为物累，个体精神的旷然自由。由此可知，嵇康的养生论依然是其“意足”“自得”观念的一种发挥，是建立在以“心”为本的理论基础上的，与道教所说的养生不可混为一谈。

也正是在这样的理论基础上，嵇康提出了“有主于中，以内乐外”（《养生论》）的重要思想，这使他的玄学更加走近了美学。他讲以“心”为本，或者说“有主于中”，就是主张人的内心是衡量人生状态的唯一根据和标尺。但这是否意味着人的内心是与外物截然两分绝对隔离的呢？非也。恰恰相反，这样正保证了人不致与外部世界发生这样那样的冲突，也避免了因种种冲突而遭受这样那样的伤害和痛苦，从而使人在一种主与客、内与外的和谐相得中体验到生命的自足和快乐。从人与世界的认知关系说，它超越了单纯依靠理智来运作的局限性，因为在嵇康看来，“识而后感，智之用也”，亦即事事处处都先诉诸理智的分析和判断，而不是用心去感悟，这样一种把握世界的方式实际上是“世之所患，祸之所由”，没什么好结果的。最好的方式是什么呢？就是“不虑而欲，性之动也”，也就是不用理智分析而是在心性的自然感动中达到对事物的体悟。嵇康认为这样才会真正把握对象的本质，才会“遇物而当”，实现“通物之美”（《难养生论》）。再从人与世界的功利关系说，它也超越了单纯的意志行为的片面性。嵇康说：“终无求欲，上美也。”（《家诫》）还说：“善以无名为本。”（《释弘论》）善的东西，美的东西，都是跟名利欲望之类无干的。但这并不是说人什么也不要做了，完全的超尘绝世了，人其实可以交友，可以当官，可以跟世俗社会好好相处，只是不要为了获取某种私利才去这样做，即所谓“文明在中，见素表璞；内不愧心，外不负俗；交不为利，仕不谋禄”（《卜疑集》）。嵇康认为，只有用一种无欲无志的淡泊态度对待现实人生，才会实现真正的“志”和“欲”，让个体在世俗人间体验到内在的快乐和自由，始终处于“虽无钟鼓，乐已具矣”（《养生论》）的人生至境。

显而易见，嵇康所向往的“至人”同王弼所塑造的“圣人”一样，都是魏晋时代重建新的价值、重塑新的人格这一历史文化需要的思想产物。但二者又有所区别。相对说来，王弼的“圣人”，其范围更偏于权力阶层，而嵇康的“至人”则更属于士人群体；前者的权谋、理性、智慧因素居多，后者的心性、生命、审美意味尤浓；前者的人格美形态偏于内省型、智慧型壮美，而后者则在坚守人格壮美的基础上有了较多的心性自由的优美色彩。从审美文化的发展趋势看，如果说王弼玄学以理性人格的壮美范式置换、超越了秦汉时期感性直观的“大美”形态的话，那么，嵇康玄学则以其“越名任心”的鲜明旗帜，成为审美理想从智慧型壮美人格向以“心”为本的优美型文化趣尚演变的中介环节。

[1] “无”“道”“性”“一”“自然”。

3.“魏晋风度”：人物美的重塑和张扬

面对“自然”与“名教”，亦即个体与社会、生命与纲常、情感与伦理之间时代性的尖锐矛盾和冲突，魏晋玄学企图给予一个理论上的解决。但这一时代性矛盾和冲突，从根本上说还不是个理论问题，而是个实践问题，是个体在世俗生活中具体做人的直接现实问题。那么魏晋士人是怎样去做的呢？由对这一问题的探求，我们发现了中国历史中独具一格的审美文化现象，这就是以人物美重塑为核心的“魏晋风度”。

“魏晋风度”是鲁迅先生在一篇文章的题目中用过的一个词，是用来说明“自汉末至晋末文章的一部分的变化与药及酒之关系”的。我们这里则借这个术语来重点描述一下魏晋之际的一种特有的社会风气和文化趣尚，具体地说，是当时人们对人物美范本的一种崭新诠释和追求，是以人物美为中心所表现出来的那种极富时代特色的个性行为与人格风采。

从文化渊源上讲，如何做人，做何种人，这也是中国士人一直最在乎、最关注的一件事情。诸如修、齐、治、平之论，“兼济”“独善”之说，“有为”“无为”之思，“自然”“名教”之辩等等，都大体是围绕这件事情所作的文章。特别在社会变革文化转型时代，士人们对此事的关注远较平常为甚，因为它直接关乎个体对人生价值取向的选择。所以对这件事情的探究，往往会引发一场思想文化的大解放。春秋战国就是这样一个时代，其次便是魏晋之际了。我们已经知道，魏晋文学在悲凉与怀疑的生命体验中即对此事开始了敏感而痛苦的探索，魏晋玄学则试图通过一种自我人格本体论的理性建构来解决这一中心焦虑和尖锐问题。应当说，通过这一过程，“自我超越”作为一种新的审美文化理念已经逐步成为整个时代的自觉和共识，成为士人阶层所向往的个体生存境界与人格范式的核心内涵。那么，很自然地，有了新的审美文化理念，也便会有相应的新的审美文化实践，会有以“自我超越”为主旨的新的社会美形态、新的人格美范型的现实展开。于是，一种旨在通过人物品藻，彰扬人物之美的所谓“魏晋风度”便特立独行地呈现在我们面前了。

同以往时代相比，重在人物之美的魏晋风度有哪些主要特点呢？

任诞行状

最能代表魏晋士人作风的恐怕数得上“任诞”这一行为方式了。专记汉末魏晋间人物言行的《世说新语》一书即有《任诞》篇。其实“任诞”在当时是一种很盛行、也很典型的士人做派，绝非士人许多行为做派中之小小的一种。它可以说就是所谓魏晋风度的一种时代性标记，在某种意义上，后世人们就是通过这个词认识这个时代和这个时代的士族形象的。“任诞”的字面意义，简单地说就是任性、放诞；而将这个词置于魏晋时代的特定历史文化语境里，它则有了更深厚的内涵，那就是“背叛礼教”“违时绝俗”，亦即以狂傲放荡的叛逆姿态，蔑视一切外在的律令、礼法、时俗、成规，超越一切虚伪的伦理、道德、纲常、名教，让生命回归自然，让精神享受自由。它充分显露了人伦名教体系的全面危机。当然，这一危机实际自汉末即已开始。明陈继儒《枕谭·任诞》中说：“世谓任诞起于江左，非也。汉末已有之矣。”所以晋葛洪批评汉末以来的任诞之风时说道：

闻之汉末诸无行，自相品藻次第。群骄慢傲，不入道检者，为都魁雄伯，四通八达，皆背叛礼教而从肆邪僻，讪毁真正，中伤非党，口习丑言，身行弊事。凡所云为，使人不忍论也。（《抱朴子·刺骄》）

葛洪对这种种“不忍论”的“背叛礼教”的“无行”之事还是忍不住地“论”了一番。在《抱朴子·疾谬》中，他一一列举如下：

蓬发乱鬓，横挟不带。或亵衣以接人，或裸袒而箕踞。朋友之集，类味之游……其相见也，不复叙离阔，问安否。宾则入门而呼奴，主则望客而唤狗。其或不尔，不成亲至而弃之，不与为党。及好会，则狐蹲牛饮，争食竞割，掣拨淼折，无复廉耻。以同此者为泰，以不尔者为劣。

看看，这里所描述的士人是些什么样子：蓬头垢面，衣衫不整，敞着怀，叉着腿，怠慢无礼地接待客人。大凡朋友聚游一起，不切磋道德，不精研学问。见了面，不是叙旧问安，而是客人一进门就大呼主人为贱奴，主人则朝着客人叫唤狗。如果不这样做，就被视为交情不够，从此断绝关系不再来往。只要是臭味相投，彼此之间就没什么顾忌了，像狐狸一样蹲着，像牛一样地饮酒，争吃争喝，你抢我夺，放浪胡闹，丑态百出。能这样做的自然就是高逸之士，而不这样做的则被视为是低

俗之人。

这诸种“无行”“任诞”之状，葛洪虽归之汉末，但其实也反映了他所看到的魏晋之际的情景。比如他在《刺骄》中就写道：“世人闻戴叔鸾、阮嗣宗傲俗自放，见谓大度，而不量其材力非傲生之匹而慕学之。或乱项科头，或裸袒蹲夷，或濯脚于稠众，或溲便于人前，或停客而独食，或行酒而止所亲。”戴叔鸾即汉末戴良，其母死，照样喝酒吃肉，以居丧不守礼闻名，被看做开汉晋士人任诞之先声者。阮嗣宗即阮籍，则更是不守礼法傲俗自放的竹林名士。他曾著《大人先生传》，把尊礼守法之士比作待在裤裆里的群虱。据说他遭母丧后，也是照常吃肉喝酒。司隶何曾当着他的面向晋文王告状，骂他不孝，应把他流放海外。他在旁边听了，“饮啖不辍，神色自若”（《世说新语·任诞》）。干宝《晋纪》中也说何曾曾当面指责阮籍是个“任情恣性”的“败俗之人”。对此，干宝评述道：“故魏、晋之间，有被发夷傲之事，背死忘生之人，反谓行礼者，籍为之也。”实际上，不独阮籍一人，大凡跻身魏晋名士行列的几乎都有任诞背礼之行。如前面提过的“竹林七贤”，其所以得此名，概因“七人常集于竹林之下，肆意酣畅，故世谓‘竹林七贤’”。其中一位叫刘伶的，自称“天生刘伶，以酒为名”，曾著《酒德颂》，其言行任诞狂放尤甚。他常常“纵酒放达，或脱衣裸形在屋中，人见讥之。伶曰：‘我以天地为栋宇，屋室为裈衣（引者按：裈，有裆的裤子），诸君何为入我裈中？’”（《世说新语·任诞》）可以想见，有戴良、阮籍这样的楷模，有“七贤”这样的名士，哪能不会出现葛洪所说的世人争相“慕学”任诞的风气呢？实际上不仅时人慕学之，而且后人也慕学之。比如此风在西晋末仍极盛行，王隐《晋书》中说：

魏末，阮籍嗜酒荒放，露头散发，裸袒箕踞。其后贵游子弟阮瞻、王澄、谢鲲、胡毋辅之之徒，皆祖述于籍，谓得大道之本。故去巾帻，脱衣服，露丑恶，同禽兽。甚者名之为通，次者名之为达也。（《世说新语·德行》注引）

此处讲的阮、王、谢、胡毋等人，即为西晋末慕学阮籍、标榜“任放”的名士。此风甚至直到东晋依然不绝如缕，邓粲《晋纪》中说：

王导与周顗及朝士诣尚书纪瞻观伎。瞻有爱妾，能为新声。顗于众中欲通其妾，露其丑秽，颜无怍色。（《世说新语·任诞》注引）

这位周顗就是官至尚书左仆射且以“风德雅重”深孚众望的周伯仁。然而就是这么一位德高望重之人，却当众要跟别人的妾发生性关系，还露出自己的丑秽之物，其放任无忌已达到了不可思议的程度。

实际上，他们这样做的根本用意就是要“背叛礼教”，破毁礼教，将一切被神化的虚伪道德和一切抑制人性的伦常礼律统统否弃。正如阮籍所说：“礼岂为我辈设也？”（《世说新语·任诞》）前述嵇康“越名教而任自然”一说的现实意义也正在此。特别值得注意的是，这种通过“任

诞”方式破毁名教否弃礼俗的意识是自觉的，是建立在对纲常礼教伦理道德之虚伪性、荒谬性的深刻认识基础上的。“建安七子”之一孔融有一天“与白衣祢衡跌荡放言”，就说过一段惊世骇俗的话：

父之与子，当有何亲？论其本意，实为情欲发耳。子之于母，亦复奚为？譬如寄物缻中，出则离矣。（《后汉书》卷七十《孔融传》）

孔融此言，无异于瓦解了整个以宗法血缘为核心的父子君臣的礼法名教体制，也动摇了以孝亲为根本的整个伦理道德体系的基础。在当时能有这种认识，也算大胆而深刻了。“父之与子，当有何亲”之论，反映了汉末以来破毁礼教之自觉意识所达到的水平。至西晋，社会的名教尊卑观念已大大淡化，儿子可以直呼父亲的名字，妻子公然狎昵丈夫，出现了西晋束皙《近游赋》中所描述的“妇皆卿夫，子呼父字”之社会现象（“卿”，在当时为狎昵之称）。应当说，这种由“任诞”方式所表现出来的“背叛礼教”的空前自觉，是意义重大的，它是一次真正的思想解放运动。反映在审美文化上，它则构成了魏晋风度的社会内涵和鲜明特征。它以一种近乎“丑”的外在形式，强烈地昭示了时人对虚伪名教的批判和对真实人性的追求，表达了他们力图重建一种新的人格美形象的坚定决心和自觉意识。

本“我”崇“神”

突出自我，张扬个性，一切唯个人的性情、需要、意念、心境、兴味、趣好为准则，是魏晋风度另一个鲜明的特色。实际上，这也是“任诞”方式的另一面。“背叛礼教”、超越礼法的同时也就是回归人性，凸显自我，实现生命的自然和心情的自由。所以，魏晋士人最看重的是一个“我”字，把“我”置于一切之首。以殷浩为例，当有人问他：“卿定何如裴逸民？”他回答说：“故当胜耳。”这里没有谦逊之语，只有唯“我”为大。时人常把殷浩与桓温等量齐观，二人便有些互不服气，有一天，“桓问殷：‘卿何如我？’殷云：‘我与我周旋久，宁作我。’”表示出不屑与之比较的意思。然而桓温却不认这个账，他又对别人讲：“少时与渊源（殷浩字）共骑竹马，我弃去，已辄取之，故当在我下。”（《世说新语·品藻》）这里反复突出的是一种自我肯定个性张扬之意趣。魏晋士人之所以“宁作我”，是因为他们觉得只有“我”才是至高的、一流的：

桓大司马下都，问真长曰：“闻会稽王语奇进，尔邪？”刘（真长）曰：“极进。然故是第二流中人耳！”桓曰：“第一流复是谁？”刘曰：“正是我辈耳！”（《世说新语·品藻》）

这种“我”为一流、当仁不让的意识，不能简单理解成狂妄自大，自命不凡，它反映的实际是魏晋人格美理想对个体、自我、人性的充分关注和高扬。

正因如此，魏晋士人最看重的还有一个“情”字。情与理的矛盾是个体和社会、“自然”和“名教”之矛盾的集中体现。魏晋之际人们追求超越名教，回归自我，也就必然追求越“理”任“情”，使人的自然之性、生命之情从伦理规范（“礼”）的桎梏中解放出来，获得一种充分的满足和自由。《世说新语·伤逝》篇说：

王戎丧儿万子，山简往省之，王悲不自胜。简曰：“孩抱中物，何至于此？”王曰：“圣人忘情，最下不及情。情之所钟，正在我辈。”简服其言，更为之恸。

据说万子死时才19岁，王戎的悲不自胜无疑是一种真情的流露，其所表现出的父子关系实已超出名教礼法之外。更重要的是，他并不想做“忘情”的“圣人”，而是发出“情之所钟，正在我辈”这样坚定而响亮的声音。

这也是整个时代的最强音。其实，圣人有情还是无情，在魏晋玄学中已有所探讨。何晏以“无”为本，所以讲“圣人无（忘）情”，但王弼不同意这一点，认为圣人本“无”却不离“有”，所以应讲“圣人有情”。他说圣人既是“神明”也是“常人”，“圣人茂于人者神明也，同于人者五情也。”既然“同于人”，圣人就“不能去自然之性”，当然也“不能无哀乐以应物”；因而圣人拥有常人的情感欲求“可以无大过”，而对圣人做不到“以情从理”就予以这样那样的指责也实在“失之多矣”！（何劭《王弼传》）王弼“圣人有情”说的提出，从理论上就为魏晋之际个体之“情”的解放打通了道路。由此，父子之间由强调尊卑之“礼”转向突出自然之“情”（如王戎与其子的关系），夫妻之间亦由尊卑转向了“狎昵”，即转向亲密的情感关系。《世说新语·惑溺》中说：

荀奉倩与妇至笃，冬月妇病热，乃出中庭自取冷，还以身熨之。妇亡，奉倩后少时亦卒。

妻子冬天得了热病，荀奉倩便跑到院子里，将自己的身子冻得冰凉，再跑回用冷身子给妻子降温。妻子死后，他不久也告别了人世。这反映的是一种多么深挚动人的夫妻之情啊！即使放在现代，这样的夫妻感情也是很难得的。当时的人似乎都成了钟情之辈，似乎都愿为情生，为情死。如司徒长史王伯舆（名廞，东晋名士）登上茅山，竟对着山大哭着喊道：“琅琊王伯舆，终当为情死！”（《世说新语·任诞》）应当说，这是一种非常奇特的文化景观。个体的、人性的“情”，成了自我人格的中心，这在古代审美文化史上是不多见的。

魏晋士人主“我”重“情”，与他们特别强调一个“真”字，或者说以“真”为美也有内在的关系。这里所说的“真”，主要不指外在的物理之真，形相之真，而是指人的一种内在的真本质、真性情，也就是当时人们视为生命之本的那个“自然”。有了这个自然性情的“真”作为生命之本和人生至境，那么一切外在的身份、地位、功名、利禄、礼节、操守、准则、规范之类东西就统统不重要了。人，只要他以真本质、真性情存在着，以真实、直率的姿态待人处事，处处裸露和展现着生命的本色与自然，他就会受到社会的首肯和褒奖，就是一个美的人格。《世说新语》一书处处展现了那个时代对人性之真、心趣之真的追求和赞赏。诸如：“谢公称蓝田掇皮皆真。”（《赏誉》）“庾公问丞相：‘蓝田何似？’王曰：‘真独简贵，不减父祖。’”（《品藻》）这里所说的人物之美，皆指其性情之本真。即使人相貌丑陋，但任性率真，照样也是美的。比如：“刘伶身长六尺，貌甚丑悴，而悠悠忽忽，土木形骸。”余嘉锡解释说：“土木形骸者，谓乱头粗服，不加修饰，视其形骸，如土木然。”[1]所谓不加修饰，就是强调本性之真；而人物本性真实的主要标志，就是为人处事，不虚伪矫情，不矜持做作，任情恣性，率真畅意，正如一位叫张翰的名士所说：“人生贵得适意尔。”（《世说新语·识鉴》）亦如嵇康所讲的，人生之美即在“意足”“自得”。这样的人性之真，便成为魏晋时期普遍崇尚的人物美标准。王隐《晋书》中说：

王羲之幼有风操。郗虞卿闻王氏诸子皆俊，令使选婿。诸子皆饰容以待客，羲之独袒腹东床，啮胡饼，神色自若。使具以告。虞卿曰：“此真吾子婿也！”问是谁？果是逸少，乃妻之。（《御览》八百六十）

这就是著名的“东床快婿”一词的由来。那么多王氏子弟，为什么单单挑中了王羲之做女婿？就是因为他不饰容，不矜持，任性所之，本色真实，因而是最美的人格。时人崇尚的这一人性之真，还指个体并不按照先定的原则、计划、成规、礼俗做人行事，而是只求兴者所至，心之所愿，心调意适，性情自得：

王子猷……忽忆戴安道。时戴在剡，即便夜乘小船就之。经宿方至，造门不前而返。人问其故，王曰：“吾本乘兴而行，兴尽而返，何必见戴？”（《世说新语·任诞》）

这里所反映的乘兴而为、兴尽则止，一切唯兴致、兴趣、兴味为尚的人生态度和方式，是何等潇洒磊落，率任自由！在如此真纯本色、自然原态的人性美面前，一切所谓教养、规矩、身份、礼数等又算得了什么呢？

当然，以我为本，以情为重，以真为尚，并不意味着魏晋士人追求的是纯然肉体的沉沦与感性的放纵。虽然这期间有杨朱之学的兴盛（《列子·杨朱》篇是魏晋时期所作，已为近代学界所证实），其声称“逸乐，顺性者也”；主张“养生”之道即“肆之而已”；讲究“人之生也，奚为哉？奚乐哉？为美厚尔，为声色尔”！等等，确也反映了上层社会一部分人醉生梦死的生活观念和方式，但总的说来，杨朱之学不代表魏晋士人的主流意识（其实杨朱之学本质上应视为魏晋士人“自我超越”之自觉意识的一种末流的、极端的形态），因为后者强调的主要不是感性形骸的放纵，而是内在神意的自得，即一种主体性智慧、心性、意趣、精神的满足和自由。换句话说，“自我超越”作为魏晋士人自觉追求的个体人格理想，其落脚处不在肉体而在性灵，不在物欲而在精神。这是把握该时代审美文化的根本要点。所以，注重一个“神”字，讲究以“神”为“王”，也是该时代人物美风采的重要特征。

对此，我们可稍作回溯以作比较。先秦两汉时期，虽有过道家之学的发展和黄老之术的兴盛，但士大夫的人格美理想，总体上是以天下为己任，以道德为圭臬的。这一点直到东汉中晚期仍表现得相当突出，其标志主要是，在当时议论朝政品评人物的“清议”风尚中，士人们一是参与政治，执著事功，尤其以决绝的姿态与外戚、宦官进行斗争，表现出对“兼善”型、“外王”型之传统人格范式的积极认同；二是崇尚节操，注重德行。这不仅源自个体的“内圣”欲求，也是士人获取声名的现实需要，因为声名与当时的选举制度直接相关。《廿二史札记》卷五“东汉尚名节”条说：“盖当时荐举征辟，必采名誉，故凡可以得名誉必全力赴之。”这个名誉，既关乎功，更关乎德。“盖功德者所以垂名也，名者不灭，士之所利。”[2]所以，功德名节便成为汉末士人的自觉追求，也成为

当时人物品评的首要标准。但到曹魏时代，随着曹操“唯才是举”政策的实施，人物美重心即由“德”转向了“才”，转向了智慧、能力、才情、精神等方面。该时代刘劭的《人物志》说“夫圣贤之所美，莫美乎聪明”（《自序》），“智者德之帅也”（《八观》），“物生有形，形有神情；能知精神，则穷理尽性”（《九征》）等等，即体现出这一转化。自此，魏晋时代的人物美标准便不再是功德名节，而是变成了主体智慧、内在精神，即如陈季方所言：只“知泰山之高，渊泉之深，不知有功德与无也！”（《世说新语·德行》）于是，不但玄言清谈的智慧竞赛为士人所趋鹜，而且“神”之深浅高下也为士人所关注：

桓公（评高坐）曰：“精神渊箸。”

庾公目中郎：“神气融散，差如得上。”

司马太傅府多名士，一时俊异。庾文康云：“见子嵩在其中，常自神王。”（均见《世说新语·赏誉》）

大凡名士多以神明才俊见重，而能够在其中出类拔萃，成为“神王”，那便是一件值得自豪的事了。“常自神王”，意味着一种精神上、智慧上的优越感，一种内在心灵的深邃和无限，而这才是真正令人向慕的美的人格。所以，“宅心玄远”“忽忘形骸”的嵇康、阮籍成为时人崇尚的人格楷模和偶像；而“区别臧否，瞻形得神”[3]则成为一种普遍的人物品鉴目标和方法。

[1] 《世说新语笺疏》（修订本）《容止》篇，上海古籍出版社，1993年版。

[2] 《三国志·魏志》卷十九《陈思王植传》注引《魏略》。

[3] 《抱朴子》卷二十一《清鉴》。

容色美仪

讲究人物的容貌之美也构成所谓魏晋风度的一大特色。个体的内在自我、才情、真性、精神等虽为当时人格美的重心，但它们仍要通过人外在的辞采容貌显现出来。所以，除了发言吐词为鉴定人物美之一途外（参见上述“清谈”一节），容色形貌也为时人所极为看重。刘劭《人物志》中说：

故其刚柔明畅贞固之征，著乎形容，见乎声色，发乎情味，各如其象。……故诚仁，必有温柔之色；诚勇，必有矜奋之色；诚智，必有明达之色。夫色见于貌，所谓征神。（《九征》）

正因为人的内质会在其外形上显现出来，或者说，人的外形总会显现其内质，所以，通过人的形容声色来窥悟其内在的才性神情，即葛洪所说的“瞻形得神”，便成为魏晋时代人物美品鉴的一种风尚。实际上，在审美文化的意义上，重视人的容貌声色之美，往往与自我价值的发现、个性情感的张扬、生命意义的重建等人文思潮的涌动息息相关。具体到魏晋，则与该时代“自我超越”的文化主题直接相关联。所以，大约从汉末始，随着个体自觉意识的发动，讲究容貌之美的风气即已兴起。如《后汉书》记载说：

马融……为人美辞貌，有俊才。（《马融传》）悦……性沉静，美姿容。（《荀淑传》附悦传）郭太……身长八尺，容貌魁伟。（《郭太传》）

这足见人的容貌风采已为汉末人们所关注。下面这段记载尤值得重视：

大行在殡，路人掩涕。固独胡粉饰貌，搔头弄姿，盘旋偃仰，从容冶步，曾无惨怛伤悴之心。（《李固传》）

这段文字是时人作飞章对李固的诬奏之词。但李固平时当有搔首弄姿、顾影自怜的习气，才会让人逮住话柄。最引起我们注意的是李固在这里所表现出的女性化姿容情态。从纯审美的角度看，这是一种柔婉优美的姿态。一个男子在行为举止穿衣打扮上模拟女性，从心理学上讲似乎不是一种正常状态。但这不是我们此处要研究的问题。我们更关心的是该

行为在审美文化史上的意义。有一点是清楚的，那就是这种女性化倾向往往跟对美的特别渴望和极为敏感有关。著名心理学家蔼理士将这种行为称作“性美的戾换现象”；对此他说：“在心理一方面，据我看来，戾换的人抱着一种极端的审美的旨趣，想模仿所爱的对象……”[1]这句话对我们理解该行为非常重要。因为它并不是个别的现象，而是在魏晋乃至南北朝时期也相当普遍，是一不可忽略的审美文化事件。

魏人何晏是玄学创始者之一，也是时人公认的美男子。《世说新语·容止》中说：“何平叔美姿仪，面至白。魏明帝疑其傅粉。”实际上何晏确实是傅粉了。《魏略》说：“晏性自喜，动静粉帛不去手，行步顾影。”这说明何晏是一个极端爱美的人，而且同李固一样，也有模拟女性的倾向。《晋书·五行志》说：“尚书何晏，好服妇人之服。”模拟女性同极端爱美应当是有联系的，因为在文明的进化史上，女性一直扮演的是美的角色，美的化身，是美神的原型和模特。男子爱美，讲究姿容，并崇拜模仿女性（或女神），往往是十分讲究人物品性的时代常有的现象，譬如古希腊就是这样，中国的魏晋时代也尤其是如此。至于魏晋玄学义理本身与此种爱美倾向是否有关，这是个复杂的问题，有待后察；但善好玄谈者中许多都跟何晏相像，极注重形貌姿容之美，却是实情。如“王夷甫（名衍）容貌整丽，妙于谈玄”，“潘安仁、夏侯湛并有美容，喜同行，时人谓之‘连璧’”。这个夏侯湛大约也是善清言的，臧荣绪《晋书》说：“湛美而容貌，才章富盛，早有名誉。”[2]到后来，口习清言，容止婉美，遂成一般门阀士族之时尚。屠隆鸿《苞节录》卷一说：

晋重门第，好容止。……肤清神朗，玉色令颜，缙神公言之朝端，吏部至以此臧否。士大夫手持粉白，口习清言，绰约嫣然，动相夸许，鄙勤朴而尚摆落，晋竟以此云扰。

其中最能说明魏晋时人对容色俊美的极端嗜好的，有两个例子：一例是裴楷“有俊容姿”，一次他生病，晋惠帝派王衍去看望他，他怕自己的病容给人一种不美的印象，便掉转身子，向壁而卧，只是听到来人到跟前了，才“强回视之”。还有一例便是历史有名的美男潘岳（字安仁）和丑男左思的不同遭遇了：

潘岳妙有姿容，好神情。少时挟弹出洛阳道，妇人遇者，莫不连手共萦之。左太冲绝丑，亦复效岳游遨，于是群妪齐共乱唾之，委顿而返。（《世说新语·容止》）

一个美男子，一个丑陋人，竟受到女性如此截然相反的待遇，时人对二者的爱憎态度居然如此迥异，实属罕见，然而它正好反映了魏晋时人对美的极端敏感和强烈渴求，反映了时人对美的人格形象的空前崇拜，反映了审美意识在该时代的真正觉醒和兀然崛升。

[1] 《性心理学》第310页，三联书店，1987年版。

[2] 《文选集注》百十三上《夏侯常侍诔注》引。

以“物”衬“人”

以人物美相标榜的魏晋风度还表现为“拿自然界的美来形容人物品格的美”[1]。自我意识的高扬，个性人格的超越，往往与自然美的吟味与发现相伴相随，难分难解。这是因为自我超越之旨，唯在山水自然中可得以最充分的印证和体现。魏晋清言，即有以玄味对山水之说；魏晋士人，也素以放浪山水相标榜。曹丕在《与朝歌令吴质书》即记述了与友人日夜游玩园林的意趣（《文选》卷四十二）。玄言诗人孙绰，“少诞任不羁，家于会稽，性好山水”（《世说新语·任诞》注引《中兴书》）。“竹林七贤”亦因经常聚集啸傲于竹林之下而得名，诸如此类，不胜枚举。然而，魏晋人之喜山水，还尚未达到与山水两忘俱一的程度。山水自然更多的还是一种外在的形式，更多的是显示、烘托士人自我人格的一种背景，一种喻体。正如顾恺之把谢幼舆画在岩石里。人问他为什么这么画，他说：“此子宜置丘壑中。”（《世说新语·巧艺》）顾氏此话，可谓魏晋人物与山水关系的绝妙表述。“子”（人物）是中心，而“丘壑”则是背景。广而言之，人是中心，自然只是背景。人在自然，是为了显示清远之志；而自然于人，则只有衬托、比喻之用。所以，魏晋的人物美品鉴常常是用山水景物之美来作比拟的，如《世说新语》载道：

王公目太尉，“岩岩清峙，壁立千仞”。

世目李元礼，“谡谡如劲松下风”。（《世说新语·赏誉》）

有人叹王公形茂者，云：“濯濯若春月柳。”

唯会稽王来，轩轩如朝霞举。

时人目王右军“飘如游云，矫若惊龙”。

山公曰：“嵇叔夜之为人也，岩岩若孤松之独立；其醉也，傀俄若玉山之将崩。”（《世说新语·容止》）

这些人物之美的品鉴和欣赏，或用明喻，或用隐喻，皆拿自然之美来比拟，来形容，其语其义已经超越了理性认知的层面，而直接达到了审美的、诗意的境界。自然景物的形色品质，以万取一收极度凝练的典范情态，直接被用来赞美人的形貌之美，而其深层意味同时也象征着人的神意之光。通过自然美的烘托和净化，展现在我们面前的人，不再卑鄙和庸俗，也没有了萎缩和丑陋，而是充满了飘逸、洒脱、刚正、超凡的人格风采。人物鉴赏，在这里变成了诗的体味，美的创造。人之美，在这

里跃上了巅峰，达到了极致！

这种以物衬我、以景喻人的人物品鉴形式，突出的是“人”的形象神采个性才情之美，属古代社会美发展的一种较高级、较成熟的形态，但这种人物品鉴形式同时也大大促进了自然美的上升和凸现。虽然此时人与自然、物与我、情与景、象与意等等之间尚未完全达到两忘俱一之境，还存在着内在的“缝隙”，“自然”对于“人”还仍是一种外在的背景，因而还不能说自然美已经成熟和独立；但用来比拟人物美的自然景物，毕竟也已经有了独特而精炼的审美特征，毕竟已经接近了那种创造性的审美意象，已经具有了某种直接给人以审美愉悦的性质（诸如“岩岩清峙，壁立千仞”，“飘如游云，矫若惊龙”之类），因而也可以说，以物喻人这种人物美彰扬方式距离自然美的真正独立已经近在咫尺了。

[1] 宗白华《美学散步》第186页，上海人民出版社，1981年版。

4.“文的自觉”：艺术美学的开掘与突破

鲁迅曾说过，曹丕的时代是“文学的自觉时代”（《魏晋风度及文章与药及酒之关系》）。我们不妨作一点引申，把整个魏晋之际称作“审美文化的自觉时代”。这不仅表现在文学回归个体生命的写作意识上，也不仅表现在玄学聚焦自我人格的理性思索上，还不仅表现在以人物美的张扬为旨趣的所谓魏晋风度上，而且更典型、更直接地表现在艺术理论的审美化开掘与突破上。也就是说，“文的自觉”或“审美的自觉”，最重要的标志莫过于艺术美学所达到的自觉，因为只有理论形态的自觉才是真正成熟的自觉。

魏晋之际的文艺美学思想一如其他审美文化形式，充满了标新立异的个性色彩，其不泥传统、无所拘忌的创造意识和独立品格，使之在对文艺审美特性的理论把握中，有了一种历史性的开掘和突破。也正是这种理论层面的开掘与突破，使这一时期作为中国美学“大转折的关键”的“关键”，具有了更加坚实而突出的历史定位和意义。那么，这一时期文艺美学的开掘与突破体现在哪里呢？大致上说主要体现在三个思想环节上，即曹丕的“文以气为主”说、嵇康的“声无哀乐”说和陆机的“诗缘情”说。

曹丕的“文以气为主”说

曹丕（187—226）无论作为魏太子，还是作为魏文帝，总之作为政治家，应当是最关心文学政治伦理的教化功能的。可耐人寻味的是，他在仅存的文学批评文章《典论·论文》中，竟几乎只字不提这一类的话。即使谈到文学的社会功能时，也说的是“盖文章，经国之大业，不朽之盛事”。这句话里政治伦理教化的意味并不浓厚，反倒突出和拔高了文学本身的地位，使文学不再是汉代扬雄所谓“童子雕虫篆刻”“壮夫不为”的东西。这应当算是文学自身的一种觉醒。不过曹丕的文学自觉意识更主要地体现在他的“文以气为主”说上：

文以气为主，气之清浊有体，不可力强而致。譬诸音乐，曲度虽均，节奏同检，至于引气不齐，巧拙有素，虽在父兄，不能以遗子弟。

文中所说的“气”是什么？这是读懂曹丕的一个关键，因为在这段话里，不但“文”，而且音乐也是以“气”为主的。

“气”是中国古代思想文化中用来表示某种物质存在的一个范畴。对人来说，“气”也就构成人的生命的原始基质和根本。《孟子·公孙丑》说：“夫志，气之帅也；气，体之充也。”《管子》也说：“气者身之充也。”（《心术下》）《管子·枢言》还说：“有气则生，无气则死，生者以其气。”这都是说，气是生命、生存的根本条件。《管子》还提出“精气”概念，说：“精也者，气之精者也。”（《业内篇》）“思之思之……其精气之极也。”（《心术》）这就有了把精神现象也归结于“气”的意思。王充更明确地说：“人之所以生者，精气也。”（《论衡·论死》）王充还指出人之品质、性情、才能等等的个性差异，皆与所禀受的“气”的不同有关。“人有善恶，共一元气。气有少多，故性有贤愚。”（《论衡·率性》）“人禀气而生，含气而长，得贵则贵，得贱则贱”（《论衡·命义》）等等说法，都强调的是这一点。综括起来，“气”的涵义大致就是，它虽无形却又是一切有形物质的原始基质和根本，因此它也是人全部生命活动的原始基质和根本，而且它还与人的特定才情、精神、气质、个性的差异有内在直接的关系。

据此来解读曹丕的“文以气为主”说，就会发现它跟过去的美学观念已有很大不同了，其首要的、突出的变化，便是不再把伦理教化功能作为艺术的根本点和落脚处，而是通过确立“气”在艺术中的主导地位，将

人的生命气质、个性才情视为艺术的中介与核心。艺术创造不再单纯是为了某种政治的、伦理的功用，而主要是一种个体的生命活动，是个体的才情气质的一种自然表现。显然，这是一种新的艺术美学观，之所以说它新，是因为它标志着中国古典美学第一次真正把理论焦点凝聚在人自身，凝聚在人的生命、个性、情感、气质中。这一转向，在美学史上的重要意义，即标志着对“诗言志”说的一种超越和扬弃。我们知道，自先秦提出“诗言志”的命题以来，“志”一直是先秦两汉美学中占主导地位的核心范畴。什么是“志”？简单地说，“志”一方面指的是人的情感意志，是人的一种内在怀抱，因而是一个主体性范畴。这表明中国诗学从一开始就是偏于内向性、主体性的。另一方面，这个“志”在心理体验的形式中又主要指向的是一种伦理抱负和道德情怀。朱自清说，“志”在先秦是一种与礼教不分的伦理怀抱。罗根泽说，这一种“志”主要是儒家所讲的“圣道之志”[1]。这又表明中国诗学从一开始就跟伦理学有着不解之缘。所以，“志”的美学内涵就主要是一种偏于社会伦理王道事功的主体性怀抱和理想。这说明，“志”与“气”是两种不同的概念，而且这种不同也早已被人认识到了，孟子就说过：“夫志，气之帅也；气，体之充也。夫志至焉，气次焉。”（《孟子·公孙丑上》）孟子在这里不但指出了二者的不同，而且还明确表示了志为主、气为次的意思，这在先秦是很有代表性的。然而曹丕“文以气为主”说的提出，就扭转、改变了这一观念。他把文学的重心从外向性的伦理意志和事功理想层面，拉回到了内向性的个体才性和情感气质领域，从而为文学的审美化进程打开了广阔的通道，所以可看做对“诗言志”说的一种扬弃和超越。“文气”说的提出，标志着文学审美意识的真正觉醒，它为古代文艺美学的发展带来了全新的视域和理念。

从“文以气为主”说出发，曹丕又提出了“诗赋欲丽”的重要见解。这同样是一个具有历史转折意义的见解。他在区分诗赋与奏议、书论、铭诔的不同时说：

夫文本同而末异，盖奏议宜雅，书论宜理，铭诔尚实，诗赋欲丽。

诗赋与其他文体的区别就在于它讲一个“丽”字。什么叫丽？丽就是好看，就是美。强调诗赋要“丽”，即要以审美为准则，这个思想跟过去，比方说跟汉代就很不一样。我们知道，西汉扬雄在谈到赋的时候说的是“诗人之赋丽以则，辞人之赋丽以淫”。“丽”是可以的，但要有限制，要有规范，否则就会过分，就不美了。所以主张“丽以则”，反对“丽以淫”。但到曹丕这儿，这个“则”便去掉了，因而“丽”也就突出出来了。那么“丽”意味着什么，“则”又意味着什么？“丽”总体上是偏于形式方面的好看，但形式好看必有相应好看的内容，这个内容不再是那种严肃刻板的外在伦理政治主题，而主要是与个体的日常生命活动和内在情感体验息息相关的旨趣。这样亲切动人的内容，加上和谐优美的形式，还能不好看吗？但“则”就是另回事了，它要在内容和形式上都套上一个社会政治、伦常礼教的僵硬规范，把文艺作品弄得很严肃，很刻板，那就好看不了了，因为“丽”已被“则”住了。所以曹丕的“诗赋欲丽”说，就给文

艺大大地松了绑，使之可以向审美的自由境界大步前进了。

不过，曹丕的“丽”还主要不是那种柔弱的丽，优美的丽，而是一种宏健的丽，壮美的丽，用鲁迅的话说，叫做华丽，或者叫“于华丽以外，加上壮大”。之所以如此，是因为曹丕讲文学的“气”。一讲“气”，就不会太柔弱，就会有一种内在的力，一种人格的刚健和胸怀的壮慨。黄叔琳评《文心雕龙·风骨》说：“气是风骨之本。”风骨，即包含胸怀的壮慨和人格的刚健在内，为一种壮美的情态。所以，曹丕评说“应瑒和而不壮，刘桢壮而不密”，说“孔融体气高妙”，“然……理不胜辞，以至于杂以嘲戏”（《典论·论文》），说“公干有逸气，但未遒耳”，说“仲宣……惜其体弱”（《与吴质书》）等等，都是以壮美为褒贬文字、臧否人物的基本美学准则。当然，这里的壮美已主要不再是汉代那种外在感性的、物态形象的雄伟，而是偏于内在人格的刚健和主体情怀的壮慨了。

但无论如何，“华丽好看，却是曹丕提倡的功劳”（鲁迅《魏晋风度及文章与药及酒之关系》），这一点，同“文以气为主”说所内含的人的自觉，所体现的文学向人的生命情感世界的转向，在理论上是环环相连，有机统一的，都在艺术美学的历史转折中立下了开拓与突破之功。

[1] 《中国文学批评史》（一）第42页，上海古籍出版社，1984年版。

嵇康的《声无哀乐论》

嵇康（001）不仅是历史上一位最具叛逆性格的思想家和正始时代的著名诗人，而且还是一位桀骜不驯的音乐家和独树一帜的美学家。众所周知，他曾面对屠刀，弹着一首《广陵散》，从容就义。《广陵散》是首什么曲子？据考证，那是一首旋律激昂慷慨、富有战斗意味的乐曲，因而常为统治阶级及其卫道者们所忌骂。朱熹说："其声最不和平，有臣凌君之意。"（《琴书大全》引《紫阳琴书》）宋濂也指责该曲："其声愤怒躁急，不可为训，宁可为法乎？"（《琴书大全》引《太古遗音》）从这些责骂声里，不难想见此曲的风格。嵇康唯爱此曲，一方面说明了他特立独行的叛逆性格和反抗精神，另一方面也说明他对音乐有着独到的品位和深厚的修养。这使他写出了有名的《琴赋》，更写出了极其重要的音乐美学论文《声无哀乐论》。该论文是继曹丕《典论·论文》之后，推动艺术理念向主体情感世界进一步聚焦与回归的重要理论环节。



001　嵇康（明万历刻本《列仙全传》插图）

《声无哀乐论》的首要特色，就是把理论矛头直接对准了以《乐记》为代表的正统儒家音乐美学。我们知道，《乐记》对音乐的基本规定就是"其本在人心之感于物也"。这个规定一方面指出音乐是"本在人心"的，因而是抒情的、表现的艺术；另一方面又指出音乐是"感于物"的，也就是说，"凡音之起，由人心生也；人心之动，物使之然

也。”正是从这儿出发，《乐记》又把音乐的最终根源置于客观的“物”的世界中。这在理论上本没有什么错。但问题在于，《乐记》由此赋予音乐一种客观伦理的认知价值和政教功能。音乐的情感变化可以反映政治伦理现实的治乱盛衰之变化，即所谓“治世之音安以乐，亡国之音哀以思”。所以，“乐者，通伦理者也”，“审声以知音，审音以知乐，审乐以知政，而治道备矣”（《乐本篇》）。音乐整个就变成了伦理政治的一个工具，其自由抒情的审美本性反倒被淹没遮蔽了。

嵇康在《声无哀乐论》中，用虚设的秦客（象征正统音乐美学）和东野主人（暗喻作者自己）之间一问一答的形式，对整个儒家音乐美学给予驳难和清算。他的基本观点是：“声之于心，明为二物。”音乐只是一种“自然之和”，与人的情感变化是“殊途异轨，不相经纬”的。音乐以声音的繁简、高低、大小、轻重为体，其四时律吕，宫商集化，“皆自然相待，不假人以为用也。”也就是说，音乐就是音乐，它只是自然的声音所表现出来的一种和谐形式，本身并不对人承诺什么功能、效应和义务，也并不反映社会政治情感伦理的变化，“虽遭遇浊乱，其体自若而不变也”。人间的治乱盛衰不会改变五声之律，人情的悲欢哀乐也无关乎自然之和。既然如此，那种认为“哀乐之情，表于金石；安乐之象，形于管弦”，以及“文王之功德，与风俗之盛衰，皆可象之于声音”的正统说法，都不过是“俗儒妄记，欲神其事而追为耳”，实际上这只是为了“令天下惑声音之道”，以欺骗糊弄后代罢了。总之，音乐本身作为“自然之和”，独立于任何伦理认知的内容和道德教化的价值之外，它是一个纯粹的声音之美，自然之美。这就从音乐本体的角度，尖锐抨击和彻底清算了先秦以来正统的儒家音乐美学观。

可是音乐毕竟会引起人或哀或乐的情感体验呀！这该怎样解释呢？嵇康认为，这并非音乐本身含有“哀乐之情”，而是人在日常生活中已经积聚了或悲或欢的情感经验，一旦受到音乐的触动和感发，这种悲欢经验就会不由自主地表现出或哀或乐的情感反应，即所谓“哀乐……先遘于心，但因和声，以自显发”。就好比人喝酒后，会表现出喜怒之情，你不能说酒本身有什么“喜怒之理”，而只能说人心中的喜怒之情被酒所引发出来而已。这就可以说明，面对同样和谐的音乐，为什么有的人会“惨然而泣”，有的人则“忻然而欢”，因为人心中所积存的情感是各个不同的。嵇康在《琴赋》里也讲了同样的思想。他说，琴声作为至和之音，“诚可以感荡心志，发泄幽情矣。是故怀戚者闻之，则……愀怆伤心；其康乐者闻之，则……抃舞踊溢”。所以，《声无哀乐论》的最终结论，就是“声音自当以善恶（即清浊）为主，则无关乎哀乐。哀乐自当以情感，则无系于声音”。由此可知，乐者而欢，悲者而泣，这原本是人的内在“幽情”之“发泄”，而非音声之本意也。

嵇康把人欣赏音乐时所产生的哀乐之情同音乐本身完全分离开来，认为二者之间是没关系的，很明显，这是一种带有二元论色彩的看法，在理论上有牵强之处，而且嵇康的论证有时也显得矛盾，诸如当他说到古代理想社会时，则认为那时是“凯乐之情，见于金石；含弘光大，显于音声也”，即欢乐之情与音乐之声是一体的，只是后来社会衰败了，声之

与情，才明为二物。这里的理论龃龉是显而易见的，但这并不能掩盖嵇康美学思想的贡献。实际上，嵇康“声无哀乐”说的美学实质和历史意义，一方面是用“自然之和”的概念净化了音乐，剔除了儒家美学赋予音乐的种种非“自然”的伦理内涵和功能，还音乐（也是整个艺术）以一种不假人以为用的独立自主的本体存在，一种自身就是目的的纯粹自然的美。另一方面，又用“以自显发”的理论指明了音乐审美情感发生的主体性本源，从而把审美情感范畴从客观的伦理价值体系的覆盖与规范中解放出来，从对象决定论的认知模式中解放出来，还它以能动的、主观的、自由的本来面目。这就进一步肯定和高扬了曹丕所开掘的个体内在情感世界的意义。

正因为在嵇康这个环节上，主体的个性情感的自由品格空前地凸现出来，所以魏晋美学将情感范畴纳入理论视野的核心和焦点，就是顺理成章呼之欲出的事了。

陆机的“诗缘情”说

西晋时期，建安以来“自我超越”的审美文化主题已发展到全面落实阶段。如前所述，这一时期文学的抒情化、形式化、文人化、优美化色彩日益突出，即为其重要标识之一。这一切反映到艺术美学上，则是自曹丕以来所倡扬，又经嵇康深入推动的表情论思潮的瓜熟蒂落走向成熟，其标志便是陆机《文赋》的产生和“缘情”论的提出。

陆机《文赋》（彩图3）是古代美学史上第一篇全面系统地论述文学审美特征的文章。它的产生本身，在很大程度上即意味着古代艺术美学已真正步入了理论自觉和学术独立之门。尤其值得注意的是，它用一种经验描述的文学化话语方式，精辟地揭示了艺术创造过程中审美心理的内在结构特征，体悟到了艺术的审美本质和规律，在美学史上意义重大。其中首先要提的，就是它的“诗缘情而绮靡”一说。

《文赋》是在区分各种文体的审美特征时提出这一学说的。它说：

诗缘情而绮靡，赋体物而浏亮。碑披文以相质，诔缠绵而凄怆。铭博约而温润，箴顿挫而清壮。颂优游以彬蔚，论精微而朗畅。奏平彻以闲雅，说炜晔而谲诳。

对文体进行分类，是魏晋以来一个突出的美学现象。曹丕将文学分为奏议、书论、铭诔、诗赋四科，到了陆机，便有了上面的十分法。这种文体分类的逐渐细化，反映了美学对文学的理解更加精深和纯粹。这种理解的精深和纯粹不仅体现在文体形式上，而且也表现在文体内涵上。最重要的，是对诗赋看法的日渐深化。如前所述，曹丕说“诗赋欲丽”，这对汉人讲的“诗人之赋丽以则”已经有重大的超越，而陆机则更明确地说“诗缘情而绮靡，赋体物而浏亮”，不仅愈加肯定诗赋形式的清绮优美，而且还直窥诗赋艺术的审美特质，赋是以体物为主的，而诗则以缘情为要。对赋的体物特征，我们在汉代部分已有充分描述，恕不再赘。然对诗的缘情本质，却值得稍做一番考察和辨析。

最关键的是理清“诗缘情”与“诗言志”之间在审美内涵上的历史承继关系。显然，这是两个联系极为密切的诗学命题。我们知道，“诗言志”早在先秦即已提出，而在谈曹丕时，我们也已就该命题作过考辨，指出它是偏于内向性、主体性、表现性的，然而其所“言”之“志”又偏重于

一种主体性的伦理怀抱和道德情怀，而不是一种纯个体的生命情感体验。它的意义基本是“发乎情，止乎礼义”。有个体的“情”的因素，但归结处是社会的“理”，或者说是个体情感意向同社会伦理目标的融合。但曹丕的“文以气为主”说一出，则将“志”的这个意思大大突破了，艺术的伦理政教功能开始被疏淡，而其内含的个体生命表现的意味则突出出来。然而“气”的美学内涵仍嫌宽泛和抽象，缺乏明确的理论规定性。于是，陆机“诗缘情”说的重大意义便凸现了出来。该说不仅扬弃了“言志”论中的伦理政教内容，而且也超越了曹丕学说中生命气性意涵的宽泛性和抽象性，使艺术的焦点、核心明确地凝定在个体的情感上，即将宽泛的“气”凝定为具体的“情”。朱自清说“缘情”是“言志”以外的“一个新标目”，是“将‘吟咏情性’一语简单化、普遍化”了。它强调诗（艺术）表达的是“一己的穷通出处”，而“与政教无甚关涉处”[1]。应当说，这是一个深得“缘情”说之精髓的经典阐释。从此，“缘情”论便取代先秦以来的“言志”说，成为中国艺术美学的主流话语之一。当然，其后仍有“言志”说的某种影子在，但更多的情况下，“志”的意思已接近了“情”，主要指个体的性情、七情、情志了。这意味着，自陆机开始，一种同“自我超越”时代主题相呼应的、以内向化、“一己”化、个人化为特征的表情主义美学思潮已然确立。

同“缘情”命题相联系的是“绮靡”概念。陆机所谓“绮靡”者，清妙秀丽之意也，柔婉优美之态也。“缘情”一说偏于内心、抒情、写意、表现，这种美学观念反映在形式层面上，就必然呈现为一种清绮的、优美的艺术风貌。为什么这么说呢？这是因为崇尚“缘情”的审美主体是只向内寻求的，只关注自我的情感心灵之体验的，对外部世界是持超越态度的，这样自然就回避了因向外追求而发生的主客矛盾和冲突，消泯了因这种矛盾冲突而产生的动荡、亢奋之状态，由此所呈现出来的也当然不是包含着矛盾冲突因素的壮美气象，而只能是宁静、清绮、和谐、自由的优美风貌。这也就是缘情写意的艺术往往偏于优美形态的根本原因。

“绮靡”，实际上既是一个优美范畴，也是一个形式美概念，所以，讲究“诗缘情而绮靡”的陆机也是一个极重形式之美的人。他在诗歌写作上即自觉追求词采声色、排偶对仗，是西晋作家的代表。在美学上他也有意提倡形式的美，主张好作品应“播芳蕤之馥馥，发青条之森森”，这对后代形式美学有着极为关键的推动和影响。罗根泽说正是这种形式美追求，表明“魏晋以至六朝才是纯文学的时代呢”[2]。而陆机所谓形式，首要的就是一种“绮靡”的亦即优美的形式。他主张文学应“会意也尚巧，遣言也贵妍”，即表达意趣要巧，结构语言要美，其标准便是“藻思绮合，清丽芊眠”，这显然是一种优美化的形式标准。如果把这里讲的“尚巧”“贵妍”“绮合”“清丽”同秦汉时代强调的“奇伟俶傥”的“弘丽之文”相比照，就不难看出在陆机的形式美意识中，优美已取代壮美而渐趋主导了。其次，陆机又认为辞采形式是受内在情感所规定的。内在的情感必显示于外在的形式，“信情貌之不差，故每变而在颜”，情和貌，内心和外表，是诚中形外的主次本末之关系。反之，“言寡情而鲜爱，辞浮漂而不归”，要是缺乏深爱挚情，缺乏真切的感受和体验，形式就必然会外在于内容，虚浮空洞，无所依归，也就谈不上美。艺术形式只是主体内在

情感的自然凝结和感性显现。这一看法同那种脱离情感内容的形式美理论比起来，显然是合理的，也揭示了形式美学在古代往往同抒情思潮难分难解的重要特点。再次，既然陆机崇尚优美的形式，而形式的优美，也就是形式各要素之间所达成的多样统一的有机和谐。所以，他明确反对那种“混妍媸而成体”的“和”，认为这种“和”是“虽应而不合”，因为这种矛盾因素的混合、杂糅并不是真正的“和”。只有“丰约之裁，俯仰之形，因宜适变，曲有微情”，即将形式各要素恰当而有机的搭配起来，实现“暨音声之迭代，若五色之相宣”这种多样统一的内在协调，才是真正的“和”。在这里，陆机开始提出一种形式美规则。他所理解的美的形式，不是那种杂多因素的混合，而是各形式要素之间既有五色之异又有互调相适，既变化多样又有序统一，从而具有一种“曲有微情”耐人品味的和谐之美。应当说，这种在差异多样中求和谐统一的观念，尽管表述得还不够具体和明确，但却成为南朝沈约形式美学的重要思想资源和出发点。

陆机《文赋》不仅提出了“诗缘情”的重要命题，论述了文学的语词形式及其优美化标准，而且还深入细致地描述了文学创作的心理结构、心理过程，其中对文学的审美感知、想象、理性、情感等基本心理因素所做的具体而精微的阐发，在古代也算得上首屈一指，有着不可轻视的筚路蓝缕之功。

审美感知在陆机那里是文学创作的首要环节和基础，所以一开始就被纳入了《文赋》的视野。但陆机笔下的审美感知，主要是一种“伫中区以玄览”的活动。这有点类似嵇康所讲的“有主于中，以内乐外”的玄趣。显然，陆机所理解的感知，不是单纯反映论意义的，而是更接近心理学范畴的，是一种以内心的自由观照为基点的内与外、心与物互感相应的活动，所以它表现为“遵四时以叹逝，瞻万物而思纷”“悲落叶于劲秋，喜柔条于芳春”的心理情状。在这里，对象物已不是纯然外在的、物质的存在，而是和作家的主观感受、情感想象等心理因素浑然交融的审美意象。一事一物，一草一木，无不浸染着人的喜怒哀乐，应和着人的思绪心情。这样作家便有了“慨投篇而援笔，聊宣之乎斯文”的创造冲动。

但这种审美感知毕竟还不是艺术创造。它需要插上审美想象的翅膀才能开始创作。于是，陆机创造性地深入了艺术想象的世界，他说：“其始也，皆收视反听，耽思傍讯，精骛八极，心游万仞”，“浮天渊以安流，濯下泉而潜浸”，“观古今于须臾，抚四海于一瞬”。这些绝妙语句，极其精当地描述了审美想象无限自由的特点。它可以突破“八极”“万仞”“天渊”“下泉”“古今”“四海”等等客观的物理时空的限制，使之都变成可以为人所自由驱遣组合的主观心理的时空表象，变成一种人格化、情感化的自由形式。值得注意的是，陆机所说的想象，并不是客观表象与主观心理的简单拼接和嵌合，而是所谓“课虚无以责有，叩寂寞而求音”，即从无限空静自由的心境出发，以“无”责“有”，以“虚”求“实”，以“心”融“物”，以“意”变“象”。这同玄学所讲的“崇无御有”“以内乐外”等是相通的。心、意相对于物、象就是一种无，一种虚，然而并不是绝对的空洞和抽象，而是在“收视反听”之后已内在地涵摄了各种感性的审美

表象（“有”）于自身之中，已将个别、有限、具体、感性的物象融化为普遍、一般、无限、理性的内在心意形式，因此只要“罄澄心以凝思，眇众虑以为言”，用一种澄净无限的心境去对待、观照万有众象，就会尽情地“笼天地于形内，挫万物于笔端”，创造出一个鲜活新颖、妙趣盎然的艺术世界。这就是审美想象中有与无、虚与实、动与静、心与物、意与象、情与景等等的辩证法。应当说，陆机对想象的理解是相当深刻的。

想象的展翅飞翔是靠情感来推动的。陆机的“缘情”命题，奠定了情感在艺术中的审美中介与核心的地位，所以在陆机对创作过程的描述中，情感是贯乎始终的。审美感知表现为“心懔懔以怀霜，志眇眇而临云”，“悲落叶于劲秋，喜柔条于芳春”的情景相融之状貌，而审美想象则表现为“思涉乐其必笑，方言哀而已叹”，“思风发于胸臆，言泉流于唇齿”的情思飞扬之丰采。作为艺术的中介，情感像有一只神奇的手，既赋予感知表象以内在的生命和意趣，也赋予想象以感性的冲动和无限的自由。

然而陆机在强调主观情感自由想象时，并没有忘记理性。在他看来，情感想象作为艺术之“质”，离不开“理”的扶持，所以他讲究“理扶质以立干”，要求艺术应有“辞达而理举”的刚正之骨。这个“理”是什么？陆机没明说，不过综观全文，大约包含伦理之理，也有一般理性的意思。他主张“颐情志于典坟”，即通过学习古经圣典王道伦理来颐养情志，陶冶情操。这里的“典坟”所意喻的“理”就既是伦理，也是一般道理。不过他更强调的是“理”在“情”中，认为如果“六情底滞，志往神留”，就会使艺术“兀若枯木，豁若涸流”，即要是理性压制了情感神思，艺术的无限生趣和意味就丧失了。所以，艺术不应是“顿精爽以自求”的有意雕琢，而应是“操觚以率尔”的自由表现。从这个意义上说，陆机心目中的“理”是既能扶持情思，同时又不掩蔽情思的“理”，是以“情”为本的“理”。这也是一个非常精辟的阐述，对后来司空图、严羽等人有关情、理关系的美学思想影响极大。

总而言之，陆机《文赋》对艺术审美特征的直悟和描述，无论在系统性上，还是在深刻性上，都是前所未有的。就魏晋之际艺术美学的发展说，它继曹丕《典论·论文》和嵇康《声无哀乐论》之后，进一步将偏于自我、个体、情感、心意的时代审美新潮推向了更高、更自觉的阶段。它意味着，魏晋之际“自我超越”的时代主题在艺术美学领域已结出了相当成熟的思想果实。

[1] 《诗言志辨》第34—35页，华东师范大学出版社，1996年版。

[2] 《中国文学批评史》（一）第154页，上海古籍出版社，1984年版。



二、东晋南朝的心灵感荡

建武元年（317），司马懿的曾孙司马睿在江南即晋王位，次年登上皇座，史称晋元帝，都于建康（今江苏南京），是为东晋。自此，中国审美文化的重心从北方移往南方。

我们这里要重点描述的，是大约从东晋到南朝宋、齐这一历史阶段审美文化的发展过程。当然，这一历史分期是相对的，其与前后时期的重叠交叉不可避免。但我们之所以要这样分，是因为这一阶段的审美文化具有一种相对内在的历史联系和大致统一的演化趋势。如果说，在魏晋南北朝这一中国审美文化的“大转折”过程中，魏晋之际主要承担的是一种以“自我超越”为主旨的开拓使命的话，那么，这一阶段则可视为以“心灵感荡”为特征的全面深化期，是“大转折”历史过程的真正展现和全面落实。

“心灵感荡”一语，取自钟嵘《诗品》中的一句话：“凡此种种，感荡心灵。”这里只是借用此语对本阶段审美文化特征做一个概要描述，表示本阶段实为中国士人在“自我超越”的人格追求之后，其内在心灵、性灵、精神获得空前开发和拓展的一个时期；而所谓“感荡”，则喻示主体的内在“心灵”在这一过程中所表现出的鼓满生趣空前活泼的特定状态。

东晋至南朝宋、齐这一阶段的审美文化之所以会表现出“心灵感荡”的状态，原因是多方面的，最主要的是其社会历史语境已与魏晋之际有所不同。政治上，这一阶段虽仍有上层统治集团连绵不断的皇位争夺，有士、庶之间的权利冲突，有士族内部南、北势力之间的矛盾，还有南、北方之间一次次的攻伐战争等等，但总的来看，已比魏晋之际安定和平了许多。特别是东晋，司马氏与王、庾、桓、谢四大士族“共天下”，以相互制约的形式保持了政治上大致均衡缓和的态势，使司马氏的皇位得以维持了百年之久。随着政治的相对稳定，这一阶段的经济也有了较大的发展。尤其由于大量北方汉族人民迁徙南方，“中州士女避乱江左者十六七”，从而给江南带来了先进的生产技术，使以长江三角洲为中心的南方广大地区得到了开发，中国经济重心开始由黄河流域向长江流域转移。政治的相对稳定，经济的空前繁荣，也极大地推动了东晋南朝文化上的进步，使之成为中华文明在江南一带大发展的历史时期。这里面最值得重视的便是佛教文化，尤其是佛学思想的广泛传播和渗透。如果说魏晋之际的主流意识形态是玄学体系的话，那么这个阶段的主流意识形态则是佛学思潮。它对审美文化的新发展、新趋向有着重要的语境意义。

然而，政治经济也好，意识形态也好，其对审美文化的影响并不是、也不可能是直接的，这里面需要一系列中介；而其中最重要、最有力的中介，便是作为文化主体的人，特别是汉末三国崛起而到东晋达到鼎盛的门阀士族这一社会阶层力量，他们是这一阶段政治、经济，特别是文化领域里绝对的主宰。即使在南朝各代，门阀士族虽放弃了政权、兵权，但其高贵的政治地位、社会地位依然不变，尤其在文化上仍然是主导与核心。所以，他们的人生哲学、价值观念、生活方式、审美趣好等直接决定着此阶段审美文化的发展水平和趋向。一般说来，门阀士族作为世袭特权阶层，本就无意于在社会政治生活中有所作为，他们往往轻视世事，鄙薄事功，脱离实际，务虚尚玄，因而极易在纯精神的领域寻找自己心灵的栖息地。这样，先是玄学清谈，然后是佛学思辨，就成为他们主要的生存状态和思想方式。魏晋之际他们以手捧“三玄”（《老》《庄》《易》）相标榜；东晋以后，他们则将《般若》《涅槃》《金刚》置于案头，挂在嘴边了。正因如此，“灵”（心灵、智慧、精神）的一面在他们那里得到了较充分的拓展。这表明，本阶段审美文化所遭遇的社会现实语境已与魏晋之际迥然有异。这个差异反映在审美文化的内在矛盾结构上，则是魏晋之际那种个体与社会、“自然”与“名教”、情与理的尖锐冲突在此时已相对淡化，而人与自然、内心与外物、形与神、意与象之间的关系则凸现出来。于是，魏晋之际那种个体在变乱黑暗的现实中所努力追求的自我超越的人格理想，在此时似乎已失去了突出的意义，个体似乎用不着通过某种放浪形骸、特立独行的方式显耀自我的存在了。与此相对的是，一种拓展主体精神、深入内心世界、追求心灵无限自由的文化欲求则日益成为这一时代的主流。中国古代审美文化理念从偏于人格（自我）本体论的建构，开始过渡、转化到精神（心灵）本体论的沉思上来。这种由人格而精神、由自我而心灵的过渡转化，表明了审美文化一种更加内向化、心意化，因而也更加“唯美”化的发展趋势。同时，又由于从外在的伦理目标回到了内在的心灵生活，人们的整个精神状态也不再像“竹林七贤”那样激进，那样过于突出自我人格之超越了，而是心情上淡静了许多，和谐了许多，在审美上也更加倾向于意趣的玩味和心物的合一了。鲁迅说得好：“到东晋，风气变了。社会思想平静很多，各处都夹入了佛教的思想。再至晋末，乱也看惯了，篡也看惯了，文章便更和平。”（《魏晋风度及文章与药及酒之关系》）所以，这一时代的文学艺术便不再有魏晋之际那么多的悲云苦雾，而是显得柔和婉媚些了，而专门思考文学艺术的美学也开始有意地讲一些崇尚圆润优美之类的话了。审美文化相对而言显得少了一些阳刚之气，而多了一些阴柔之趣。

1.“妙存环中”：佛学话语的美学意趣

正如谈魏晋之际审美文化不能不谈玄学一样，谈东晋之后的审美文化也不能不谈佛学，因为二者不仅都是各自阶段审美文化发展嬗变的重大语境因素之一，而且它们本身也因其深厚的美学意趣而成为审美文化发展中不可忽略的有机环节。

佛教在西汉末已传入中国，但很长时间内一直被当作黄老道术看待。直到佛经翻译多了起来，人们对佛教的认识才慢慢有所提高。魏晋之际，佛教名僧多与玄学名士有交往，他们亦多善清谈。东晋以后，佛教教义开始正式以独立的哲学姿态出现。从玄学名士，到一般士人，大都开始由玄入释，迷上佛学。据说王羲之原来并不太瞧得起僧人，当名士孙绰向他介绍名僧支遁，说此人很有学问时，他还不屑一顾，“殊自轻之”。后来孙、支二人一起来他的住处拜访，他仍不理支遁。支遁离去，他也正好要出门，支遁便顺路对他讲论了一番庄子的《逍遥游》。羲之听罢，一下子就被迷住了，“遂披襟解带，留连不能已”（《世说新语·文学》）。当时玄、佛之间的界限尚不严明，佛学起初依附玄学，时人大都以玄解佛。支遁所论，也属玄言题目。但他毕竟是个名僧，玄谈之中已贯通佛理，所以“才藻新奇”，折服羲之。不光羲之，当时许多士人也都深信此说，认为这种“逍遥”论“皆是诸名贤寻味之所不得，后遂用支理”（《世说新语·言语》）。这从一个侧面反映了东晋之后士人普遍转向佛学的一种时代趣尚。

“非有非无”说

这一时期流传的佛学主要是大乘空宗般若学。般若，也称波若、钵罗若等，是梵文**Prajnā**的音译，意译为“智慧”“明”等，是超越世俗到达涅槃彼岸的智慧，是成佛所需的特殊认识，而对“般若”义理的研究则称为般若学。佛学一开始依附于玄学，主要标志之一就是依然围绕着有无、动静、形神、内外等玄学概念、命题来思辨，尤以对有无关系的思辨为主。般若学最初即以玄学“以无为本”说为理论基础，由此出现了所谓“六家七宗”诸派，其中最主要的宗派有三：一曰“心无”宗，即“无心于万物，万物未尝无”，也就是只讲主观内心的虚静无物，却并未否定外物的实际存在；二曰“本无”宗，即“情尚于无多，触言以宾无”，也就是只讲“无”是万物的唯一本体，却对现象之“有”熟视无睹；三曰“即色”宗，即“明色不自色，故虽色而非色”（均见僧肇《不真空义》），也就是认为一切现象都没有自身定性，所以是“非色”，是“空”，但没体悟到一切“色”（现象）本身就是“假有”，都非真实的实在。

般若学的这些意见分歧，是佛学中国化过程的早期阶段必然会出现的。到东晋中后期的僧肇这位中国化佛学体系的奠基人那里，才真正完善了般若佛学。他提出了“非有非无”的所谓“中道”观。在他看来，上述般若学中的种种看法，有一个共同点，就是都把有和无看成真实的、实在的东西，都执著于有和无之间的差别，而没有看到它们本质上都是“不真”，都是“空”（“诸法性空”），因而没有差别：

欲言其有，有非真生；欲言其无，事象即形。象形不即无，非真非实有。（《不真空论》）

现象作为假象，毕竟是一种存在，故“非无”；但现象的存在又是不真实的，是性空，故“非有”。有非真有，无非真无，因而对它们的把握，就应当“离于二边”，树立起“非有非无”的“中道”观；也就是既不执著于“有”，也不执著于“无”，而是坚守“契神于有无之间”的“中道”。僧肇认为，这个“中道”观之所以成立，是因为它以“至虚无生”为最终根据：

夫至虚无生者，盖是般若玄鉴之妙趣，有物之宗极也。（《不真空论》）

“至虚无生”既是体悟宇宙最高真理的根本旨趣之所在，也是世间万法的

实相和本质，这两个方面（即认识论和本体论）的统一，就决定了般若智慧必归于“非有非无”的“中道”观。这就从根本上将有、无之间的差异和对立彻底消除了，从另一方面说也是将有和无天衣无缝地融合起来了：既是非有非无，也是即有即无，因为在“至虚无生”的最终根据那里，这都是一样的，没有任何差别的。

可以看出，般若佛学既依附于玄学，又改造扬弃了玄学。玄学讲究“以无为本”“崇本举末”，是在保留“有”“无”差别的前提下将“有”统一于“无”；而般若学则通过“非有非无”的“中道”观或“性空”论，彻底消除了“有”“无”的差别，其实质也就是泯灭了本体和现象的差别，使之在理论上真正达到了圆融无间和谐如一。正由于这一结构性改造和转换，魏晋玄学在“以无御有”“物物而无累于物”的理想下面仍包含的物我差异和对立，在般若佛学这里完全消失，人与对象、物与我之间真正形成了契合两忘的一体化关系。

“物我俱一”论

般若学破除了有和无的差异和对立，就在理论上为它建立一种不同于玄学的新的物我关系模式铺平了道路。

如前所述，般若学将整个现象界、宇宙界的本质都理解为性空不实，“至虚无生”，正是凭这一点，它将玄学中的有、无对立消解了，进击超越了玄学。那么，这个“至虚无生”的佛性本体是否可以说就是与感性界、现象界截然无干的绝对空洞、虚无和死寂呢？也不是。恰恰相反，在般若学看来，它不但一点也不空洞、虚无和死寂，而且它就住在生意盎然的“六情”“诸法”之中，住在此岸世界凡俗人间里，即所谓“佛无定所，应物而现，在净为净，在秽为秽”（僧肇《维摩经注·菩萨行品》）。“诸法实相即是涅槃”（龙树《中论》），也就是说，佛无处不在，所以，形形色色的大千世界，人伦现实，由于佛性本体的存驻和显现，就不再单纯是原来那个有限个别的世界了，它变成了充满无限意义的对象，正如竺道生所说：“日月之照无不表色，而盲者不见，岂日月过耶？佛亦如是。”（《维摩诘经·佛国品》）好比艳阳明月的普照使万物显出了形影光色一样，佛性的光辉使世间的一切充满了生趣和意味。它消除了万有诸法那种完全外在于人的纯粹的物质性、个别性和冷漠性，而使之成为灌注和显现着佛性本体的、具有无限韵味的所在。

这样，对于般若智慧来说，就有了两个认知层面。否定世俗认识，体悟“性空”本体，即看到世界“至虚无生”的寂灭相，属于“虚其心”的层面，而“从寂灭中出，住六情中”，感应诸法，会通万物，即看到世界生趣鲜活的世俗相，则属于“实其照”的层面。这两个层面统一起来，就是最高的般若智慧，就是“圣心”。僧肇说：“是以圣人虚其心而实其照，终日知而未尝知也。”（《般若无知论》）因此，正如对待有和无，应“契神于有无之间”一样，般若智慧在对待主与客、心和物、真和俗、虚和实等等关系时，也应“离于二边”，不执不偏，使之泯然无别，圆融如一。所以在僧肇那里，般若智慧实际就是处理主客、心物关系的一种全新的思维模式，其基本义理用他的话说，就是“三明镜于内，神光照于外”，就是“内外相与以成其照功”（《般若无知论》），或者就是“妙存环中”，“物我俱一”（《维摩诘所说经注·问疾品》），一句话，就是主与客、内与外、我与物的泯然无别，两忘如一。

这一主客两忘、真俗无别、“内外相与”“物我俱一”的般若义理的表

述，意义重大。从佛学哲学的层面看，它追求的是涅槃彼岸，成佛境界，而从审美文化的角度看，它的“合理内核”，实际上与中国美学正在追求的审美境界息息相通。正是在这个意义上，佛学义理开始被引进了美学，转换为美学。

般若义理与审美境界

说般若佛学所表述的主客两忘、真俗无别、“内外相与”“物我俱一”的基本义理，与中国审美文化精神、特别是审美境界理论息息相通，主要基于以下的考虑和判断：

一方面，它使主体成为真正自由的主体，确切地说，成为真正自由的心灵或精神，用宗炳的话说，就是成为“畅于己也无穷”的“精神我”（《明佛论》，《弘明集》卷二）。我们知道，主体的超越性、自由性的获得是审美文化走向自觉和独立的一个重要标志。建安以来，追求主体的自由成为审美文化的一个主旋律。魏晋之际“自我超越”的时代主题，便反映了这一主旋律。“统无御有”“物物而无累于物”的玄学义理，则是对这种主体性自由的一种新的理论构想。它旨在塑造的是一种超越型的“人格我”。但如前所述，这个理论构想，特别是这个“人格我”的塑造，是以保留无和有、主与客、我和物的差别为前提的，这就又决定了其主体的自由必然是有限的。般若佛学在玄学的基础上，建立了主客两忘、物我俱一的思维模式，便消除了这种主体自由的有限性。为什么这样说呢？因为，在般若学这里，“我”（主体）由于和“物”（客体）是泯然无别、两忘俱一的，所以就不会存在“物物”，自然也就谈不上“无累于物”。这里的真实情形是，“我”（主体、精神、心灵）只要“畅于己”就会至于“无穷”，即只要充分地、尽情地发扬自己的内心或精神，就会进入一种无所囿限的自由境界。因为这个“精神我”与外在“物”是泯然两忘圆融如一的，因而它在“畅于己”时，绝对不会遇到（或根本不存在）来自“物”世界的抵抗。非但不会遇到“物”的抵抗，而且“我”与“物”呈现的是一种自由感应的和谐关系；即如僧肇所说：“圣心虚微，妙绝常境，感无不应，会无不通。”（《肇论·答刘遗民》）沈约说得更明白：“推极神道，原本心灵。感之所召，跨无边而咫尺。”（《佛记序》）心灵是万物之本体，所以外物不仅不会构成心灵的感性边界，反而成为心灵所自由感召、纵意化应的诗意对象。从这个意义是说，般若佛学极大地开发了人的心灵，解放了人的精神，将玄学的人格（自我）本体论转换为佛学的精神（心灵）本体论，使主体从有限自由的“人格我”上升为无限自由的“精神我”。这反映在审美文化、艺术观念上，则意味着在魏晋“缘情”论崛兴的同时，一种偏于畅神的、写意的审美思潮也将于晋宋之后的佛学语境中开始生成。

另一方面，般若义理也使客体成为真正自由的客体，成为自身具有

审美意味的独立对象。就是说，客体一方随着主体自由性的真正获得，也同时具有了独立自由的品格。这也就是僧肇所说的："内有独鉴之明，外有万法之实。"（《般若无知论》）其学理在于，由于主客两忘、物我俱一的思维模式的建立，客体对象在这里就发生了意义的转换，它既不再是外在于"我"（主体）的一种纯粹的"物"，一种与"我"无关的纯感性个别的存在，也不再是烘托主体的一种单纯的喻体和背景，一种只有依附于"我"才能获得意义的外部媒介，而是本身即灌注和显现着真如佛性、与主体心灵息息相通的所在，因而是具有内在无限意味的独立性对象。一山一水，一草一木，在这里都不再是冷漠疏远的纯然外在物，而是成为一种富有情趣和韵味的诗性境界。在般若佛学的描述中，对象界呈现的是这样的情态：它非有非无，非真非假；它空灵冲淡，无迹可求；它"如幻、如焰、如水中月"；它"如梦、如影、如镜中像"（鸠摩罗什《大品般若经》卷一）。这种客体对象的情趣化、韵味化、空灵化、精神化特征，不正是山水美、自然美走向真正独立的思想背景和渊源吗？从远处讲，不正是唐宋以后所津津乐道孜孜以求的审美意境、艺术意境吗？

从艺术理念上说，主客两忘、物我俱一的思维模式，也使得人与对象之间构成了一种真正的审美自由关系。艺术创造主体对对象的体悟和把握，其方式也就不再是"物物"的、摹拟的、象形的、写实的，而是追求"超以象外"、畅神写意的，即如僧肇所说的："穷微言之美，极象外之谈者也。"（《涅槃无名论》）也就是在有限中体认无限，在感性中直窥理性，在物景中品味情趣，在形象中妙悟意趣。这是中国审美文化中一种非常独特的审美鉴赏理念和艺术把握方式。这种佛学形态的审美理念和艺术方式，与后来司空图所讲的"味外之旨""韵外之致"等诗学命题，不正有着深刻的学理性渊源关系吗？

所以可以说，般若佛学的传播和渗透，构成了古代审美文化发展上升的又一深厚资源和历史契机。

2.“会心林水”：自然美的崛然独立

晋宋以来审美文化发展的一个重大转折，首先是在现实美领域里，自然美从作为社会美、人格美之陪衬和背景的附属地位中解放出来，以一种崛然而起的姿态走向了独立。

佛学语境与自然之美

我们知道，魏晋之际现实美的主流形态是以人物美为核心的社会美，其标志便是时人争相标榜的所谓“魏晋风度”。在这个用“魏晋风度”一词来描述的人物美风尚中，自然美虽然已为时人所广泛关注，但与人物美尚未达到两忘俱一的境界，还基本是作为人物美的一种外在形式，一种背景、烘托、喻体而存在。我们还谈到，人物美之所以会成为魏晋之际现实美的主流形态，其审美文化语境根源，在思想层面上，是玄学话语的人格本体论体系；在一般的社会意识中，则是“自我超越”的时代主旨。但晋宋以后，这一审美文化语境已发生重要转换。般若佛学以精神（心灵）为最高本体的话语体系已取代玄学的人格（自我）本体论思维而日益成为主流。般若佛学所表述的主客两忘、物我俱一的认知模式，使客体对象与主体人的差别彻底消失，“物”的世界不再是“人”的对立物、异己物，不再作为“人”的仆役、衬托、喻体、背景而存在，而是与人（“精神我”）泯然无别、澹然两忘、和谐如一了。这样一来，自然界的美就不再是依附于人的，只为突出“人”这个中心而存在的，而是成了自身即具有无限意蕴，因而可与人的心灵息息相通的真正独立的审美对象。刘勰说：“宋初文咏，体有因革。庄老告退，而山水方滋。”（《文心雕龙·明诗》）这里讲的虽然是文学向山水诗的变迁，但也隐约透露了自然美的独立，实与文化语境由玄而佛的历史转换息息相关。

“自来亲人”

正因山水草木，花鸟虫鱼，大凡自然中的一切，自身都蕴含着无尽的审美意味，所以它们作为独立的审美对象，便与人构成一种内在的和谐，成为人（“精神我”）可以与之默契、沟通、交流、“会心”的“自来亲人”。《世说新语·言语》中说：

简文入华林园，顾谓左右曰：“会心处不必在远，翳然林水，便自有濠濮间想也，觉鸟兽禽鱼自来亲人。”

这种“会心林水”的生命感受，正标志着自然美在古代的真正凸现和诞生。因为它意味着，自然万物从此不再是神秘的、冷漠的、遥远的、纯物质的存在，也不仅仅是显示人之清高、隐逸、超世、脱俗等品格的外在背景或比兴媒介，而已经是人们能够与之“会心”、在感情上可以与之交融的“自来亲人”，是与人没有任何物种区别的、如同同胞亲族一样的天然知己。这在审美意识、文化观念上是一种多么重大的变化呵！这里消失了任何的自然崇拜、图腾顶礼，也不见了人对于自然的主宰感、优越感，天与人、物与我之间是一种天然契合的、同构同源的、两忘俱一的关系。它意味着，人与自然之间一种真正审美化、诗意化的关系形成了。

在晋宋之际士大夫的心目中，仿佛自然最亲近人，同情人，理解人。它使人们在那个动乱多忌的环境和年代里生成的一颗孤独寂寞的心，在花草林木、山水虫鱼之中找到了沟通和寄托，获得了抚爱与安慰。所以，人们争相以与自然相处为乐、以与林水厮守为欢。《世说新语》载：“张湛好于斋前种松竹。”（《任诞》）“康僧渊……立精舍，旁连岭，带长川，芳林列于轩庭，清流激于堂宇。……（康氏）处之怡然，亦有以自得。”（《栖逸》）“孙绰赋《遂初》，筑室畎川……斋前种一株松，恒自手壅治之。”（《言语》）最有代表性的是这段文字：

王子猷尝暂寄人空宅住，便令种竹。或问：“暂住何烦尔？”王啸咏良久，直指竹曰：“何可一日无此君？”（《任诞》）

这“何可一日无此君”之语，道出了弥漫在当时士大夫阶层中的一种普遍心态和共同情趣。山林草木的高洁清静、恬淡寂寞、天高地远、自在自乐，与人们所向往的内在心灵的无限自由相契相通。它使倦于世间污浊

和喧嚣的人们，徜徉在山水林木之间，“想长松下当有清风耳”（《世说新语·言语》），体验着“会心林水”的那份精神的和谐，那份内在的愉悦。

浪迹山水

魏晋时士人们浪迹山水已成风尚。如前述建安诗人、竹林七贤，都喜欢畅游园林，啸傲山涧，至东晋，此风益盛。高族名士争相修建园林别墅，游赏江南风景，将更多的时间和兴致投向了山水自然。如书法家王羲之有著名的“兰亭之游”。他在《临河叙》中记述道：

永和九年，岁在癸丑，莫春之初，会于会稽山阴之兰亭，修禊事也。群贤毕至，少长咸集。此地有崇山峻岭，茂林修竹。又有清流激湍，映带左右。引以为流觞曲水，列坐其次。是日也，天朗气清，惠风和畅，娱目骋怀，信可乐也。（《世说新语·企羡》注引）

这一段文字，宛如一幅画，让我们真切地感到贤人名士在山川林竹的怀抱里聚会畅游，饮酒赋诗，该是何等地娱目乐心。玄言诗人孙绰、许询在迷恋山水方面也很有名，据说他们“居于会稽，游放山水，十有余年”。不过此时士人们的游放山水，还不能视为已真正达到物我两忘之境，因为其行为更多地带有一层标榜自己“俱有高尚之志”（《晋书·孙楚传》附《孙绰传》）的意思在内，亦即自然景致的美是依附于人物风度之美的，所以总体上仍不逾人格本体的玄学文化语境。

晋宋以后，随着佛学精神取代玄学观念而成为社会意识主流，游山玩水真正成为士人们精神生活的内在需要。他们对于自然之美的依恋，已真正达到了“何可一日无此君”的境地。南朝刘宋时有名的高士宗炳，好山水，爱远游，以至于有人多次推荐他当官，甚至皇帝刘裕多次提拔他，他都“前后辟召竟不就”，自谓：“吾栖隐丘壑三十年，岂可于王门折腰为吏耶？”他曾西涉荆巫，南登衡岳，遍历胜景，竟不知老之将至。后由于身体不好返回江陵，慨叹曰：“噫！老病将至，名山恐难遍游，唯当澄怀观道，卧以游之。”于是，他便将一生所游历的名山大川，“皆图于壁，坐卧向之”（张彦远《历代名画记》），其对山水的狂热迷恋由此可见一斑。谢灵运也是一位山水迷。一般解释他的好游山水，是因政治欲望不得满足之后的一种自我排遣行为，此说似嫌过于简单。实际上，他的放浪山水，更与他的佛学观念及其影响下的审美意趣有关。他曾任永嘉太守。这个地方的山水之美很有名，而这正合他意。于是，他便“肆意游遨，遍历诸县，动逾旬朔，民间听讼，不复关怀”，把永嘉山水玩了一个遍后，他就称病辞职，回到了会稽老家，“修营别业，傍山带江，尽幽居之美”。后来又利用父祖留下的雄厚资财，“凿山浚湖，功役无已。寻

山陟岭，必造幽峻，岩障千重，莫不备尽”，“尝自始宁南山，伐木开径，直至临海”（《宋书·谢灵运传》）。显然，这一切，只用一个政治情绪排遣说是无法讲清的。在这里，自然所具有的无尽意味和空灵境界，与谢灵运所追求的自由精神（心灵）是互契同构、息息相通的，这是导致他在山水面前流连忘返、醉心不已的更为深刻的原因。

有一个现象是非常重要的，那就是像宗炳、谢灵运这种痴迷山水的士人，往往也都是深谙般若、精熟佛理的，宗、谢二人甚至就是著名的佛学家。宗炳是名僧慧远大师的弟子，著《明佛论》，倡“三教（儒、道、释）共辙”之说。谢灵运更是元嘉之世佛法界的一位巨子，其所写《辨宗论》一文，折衷孔、释之言，讲究“顿悟”之道。二人之说，皆构成佛学史的重要思想环节。这一现象，绝非偶然。从根本上说，般若学之义理与自然美之独立，确有难分难解的内在联系，其中的道理我们前面已有所论及，而最关键的一点就是在精神（心灵）本体论的思维层面上主客两忘、物我俱一之关系结构和认知模式的形成。人在与自然的朝夕厮守中，可以体味到社会现实生活中所没有的那种清寂、虚静、深邃、旷远，那种无限自由的感觉和无以穷尽的意趣。自然界的一山一水，一草一木，仿佛就是对人的心灵的某种暗示和象征，都与人的内在情感体验相召唤、相契合，或者说，似乎都是人的情感心理的一种外在形式。《世说新语·言语》中说：

卫洗马初欲渡江，形神惨悴，语左右云：“见此芒芒，不觉百端交集。苟未免有情，亦复谁能遣此！”

这段文字说明，对山水自然中的某种意味、神韵、情趣、启示的发现和觉悟，归根到底与人特定的情感心理有关，是人对自身内心世界的发现和觉悟。用近代德国美学家利普斯的术语说，这是一种由内而外、内外合一的“移情”作用；而用般若佛学的话说，这则是在“三明镜于内，神光照于外”（僧肇《般若无知论》）的直观顿悟中所达到的“物我俱一”。

心灵超越

自然美偏于形式，是色、形、声、光等因素及其多样统一的有序组合。它不带明显的社会功利内容。相对于人间随处可见的复杂、动荡、嘈乱、危难、狭窄、变迁、冲突，自然界则相对地单纯、静穆、安宁、和平、旷远、永恒、和谐。自然界这种特有的时空属性和结构形式，就似乎成为“至虚无生”的精神本体和“非有非无”的般若智慧的感性映现，当然也仿佛成为一种印证人们物我两忘心灵自由的诗性境界。从这个意义上说，自然美的独立实际上正是人的心灵自由精神超越的产物。这也就是卫洗马那句“苟未免有情，亦复谁能遣此”的大致意思所在。黑格尔在谈到自然美的时候说，一方面自然界的万象纷呈本身“显出一种愉快的动人的外在和谐，引人入胜”；另一方面，“例如寂静的月夜，平静的山谷，其中有小溪蜿蜒地流着……这里的意蕴并不属于对象本身，而是在于所唤醒的心情”。[1]鲍桑葵甚至把自然美的发现同近代浪漫主义联系起来，因为二者“对于象征主义、对于性格和对于激情的热爱”等方面，“具有同一的根源”[2]。这都涉及一个同样的意思，即自然美独立的直接原因即在心灵的超越和自由，是人的自由心灵与自然结构形式的同构相应，互契交融。晋宋以来人们普遍地追求、渴念、迷恋大自然的美，虽并不等同于浪漫主义，但却与般若佛学精神本体论的广泛传播及其对人的心灵世界的空前开掘密切相关。

作为现实美的一大飞跃，自然美的独立为审美和艺术的发展提供了更加广阔的前景。从直接的审美效应看，晋宋之际山水画继人物画、山水诗继田园诗之后的历史性勃兴，就是自然美、山水美继人物美凸现之后正在走向独立这一审美文化进程的典型反映。

[1] 《美学》第1卷，第170页，商务印书馆，1979年版。

[2] 《美学史》第567页，商务印书馆，1985年版。

3.“形神之间”：绘画艺术与绘画美学

审美文化从魏晋之际以人物美为主发展到晋宋以后以自然美为尚这一历史进程，在绘画领域得到了十分鲜明而充分的展现。

魏晋以来，特别是东晋之后，中国绘画文化真正步入了一种自觉时代。这包括绘画艺术和绘画美学两方面。所谓自觉，即指绘画不再是直到三国曹植还在强调的一种“存乎鉴者”的手段，一种简单的伦理教化的工具，而是表现出了对绘画艺术之审美品格的自觉追求。正如潘天寿先生所说：“魏晋以前之绘画，大抵为人伦之补助，政教之方便。”而到魏晋人那里，绘画观念则“由审美蹈入自由制作之境地，使吾国绘画史上渐见自由艺术之萌芽”[1]。这个评估是精到恰切的。

这一阶段的发展从外部征象上讲，其最鲜明的特点主要是绘画队伍的迅猛扩增，特别是士大夫阶层染指绘事者众多，名士胜流大都参与此道，甚至一代帝王，如魏少帝曹髦、晋明帝司马绍、梁元帝萧绎等也都以善画、爱画、赏画、藏画为乐事。这都在无形中提高了画家的社会地位。实际上，这一时期的统治者确实不再把精于绘事的人看做可供奴役的画工，而是给予他们特殊地位，使他们或做朝廷的画官，或做军阀的清客。他们成为一个有深厚的审美修养、有优裕的生活待遇、有足够时间和专门职业来从事创作的特殊阶层。绘画队伍的这种文人化、精英化、专业化，不仅直接促成了魏晋以降绘画艺术的全面繁荣，而且实际上也构成了这一阶段绘画艺术步入审美自觉境界的坚实基础和强大动因。因为很明显，只有在这个阶层的笔下，绘画艺术才会摆脱世俗日用生活的缠绕，真正走向超功利、超现实的审美之途、自由之境。

这一阶段绘画艺术走向自觉的审美文化历程大致是，先是魏晋以来人物画兴起，至东晋顾恺之则集其大成。晋宋以降，山水画又从人物画中（作为人物画的背景因素）分化出来，渐趋独立，宗炳则堪为代表。与这一绘画艺术实践相适应，绘画美学也围绕着形、神关系问题，在理论上展开了从顾恺之经谢赫到宗炳、王微的逻辑演变过程。

[1] 《中国绘画史》第29页，上海人民美术出版社，1983年版。

人物画

说起来，人物画的话题是应放在魏晋之际的题目下面谈论的。因为从审美文化语境上讲，人物画的兴起，与魏晋之际“自我超越”的时代主旨，与魏晋玄学人格本体的价值重建，与当时盛行人物品藻标榜名士风度的时尚等等是难分难解的，与以“魏晋风度”为标识的人物美的崛然凸现直接相关。我们拟在东晋南朝这一阶段谈这个问题，主要是想把它与山水画放在一起进行综观和描述，以便更清楚地看到绘画艺术的发展脉络和趋向。当然还有一个理由就是，人物画在东晋南朝有更大、更成熟的发展。

人物画在汉代以前就已出现，如汉代最常见的“圣贤图”“帝王图”“列女图”之类。但那时的人物画，一则是为了人伦政教之用，二则是偏于外形之似、相貌之真，即如毛延寿那样，讲究的是“人形丑好老少必得其真”，所以作为一种绘画艺术，总体上还是不独立、不自觉的。汉末三国时代，佛像画随同人物画一起发展，其中吴人曹不兴即以人物、佛像冠绝一时。据说他喜欢作大幅画，曾在五十尺长的绢布上画人物，运笔迅疾，转瞬即成，其“头面手足，胸臆肩背，无遗失尺度”（《古画品录》）。这当然也说明他的功夫还多表现在形似貌真一面。

曹不兴的学生卫协，亦长于人物和佛像，时称“画圣”。但他作为晋人，毕竟已大不同于其师。是时，玄言清谈在“有”“无”之辩中，亦将形、神关系作了深入阐发，神主形从、神君形臣的观念已然通行天下，所以卫协画人物已不拘于形体之似，而是重在得其神气。后魏的孙畅之在《述画记》中，曾说他画“《七佛图》，人物不敢点眼睛”。眼睛是人的神气所在，所以他特别小心，不敢轻易下笔。谢赫说他的人物画“虽不备该形似，而妙有气韵，凌跨群雄，旷代绝笔”（《古画品录》），这都指出了卫协重在人物之神的绘画追求。

人物画应当说到东晋才臻于成熟。代表性画家是顾恺之（002）。顾氏是当时的名士者流，言谈举止，“痴黠各半”，“好矜夸”，“好谐谑”，“率直通脱”，被时人称作“三绝”（画绝、才绝、痴绝）。他喜好清谈，深受玄言诗人如许询、孙绰、桓温、庾高等人的影响。这一切都表明他精神上所依归的是魏晋之际“自我超越”的审美文化题旨。这一点对理解他的绘画的审美个性特征非常重要。他在绘画上成名很早，二十岁左右就在瓦棺寺绘制维摩诘居士像，广受赞扬。他所画人物、佛像、美

女、龙虎、山水、鸟兽等，无不精妙，其中尤以人物为最胜。

顧虎頭像



002　顾恺之（清代《古圣贤像传略》插图）

顾恺之的人物画在继承卫协的基础上，也有两大审美特点：一是在坚持形似原则的前提下，重点放在人物神明的传达上。作为卫协的学生，顾氏并不简单追随老师“不备该形似”的趣味，而是很重人物形态的写实。对此他在美学上有很明确的意识和理念，提出了“悟对”“实对”之说。顾恺之的作品真迹没有保存下来，但从相传为其摹本的《列女仁智图》（彩图4）、《女史箴图》《洛神赋图》等作品中也能看到这一“悟对”“实对”的美学理念。《女史箴图》（彩图5）我们关注的是其形象解说原赋题旨的再现性手法。有学者指出，画家在此所采取的“手法是单纯、简练、高度有力之写实的”[1]，这一评判甚是有理。《列女仁智图》的布陈方式和形象特征与《女史箴图》极为相近，亦以写实为原则。《洛神赋图》（彩图1）作为取材于曹植《洛神赋》的长幅画卷，则更加典型地体现了“实对”原则。

正是在形似写实的基础上，顾恺之表现了他对“传神”之趣的非常自觉的追求，并使这一新的审美趣尚臻于完善。唐代张怀瓘对此有最恰当的评价，他说：“象人之美，张（僧繇）得其肉，陆（探微）得其骨，顾（恺之）得其神。”（《画断》）顾氏对“传神”之趣的自觉追求实际上从很年轻时就已开始。有一个脍炙人口的故事说，哀帝兴宁二年，京师修建瓦棺寺，寺僧请当时的名流“鸣刹注疏”（即撞钟并写上所施舍的钱数），当时士大夫中施钱者每人不过十万，而顾恺之却踊跃地写了百万。他那时虽已是桓温的司马参军，但其实并不富有，寺僧们满以为这二十岁左右的年轻人不过是说说大话而已，就请他勾疏。顾氏便请寺内准备一堵白墙，然后“闭户往来一月余日，所画维摩诘一躯”，在最后将要给维摩诘像点眼睛时，他告诉寺僧把门打开任人参观，要求参观者第一天施十万钱，第二天施五万，第三天不计。当寺门打开，只见“光照一寺”，前来布施参观的人们无不目瞪口呆，惊讶得说不出话来，结果寺内顷刻间得了百万钱财。这个故事的意义不仅说明了顾氏画艺的高超，还

意味着他很早就继承了其师卫协的衣钵，将眼睛视为人物美的关键所在。他所画的这位维摩诘居士，据说有着“清羸示病”的容貌和“隐几忘言”的神态，完全一副“得意而忽忘形骸”的魏晋名士风度。连四百年以后的杜甫看了这幅画，依然感叹道：“虎头金粟影，神妙独难忘。”（《送许八归江宁》。“虎头”是顾氏小字。“金粟”是金粟如来的简称，指维摩诘居士）这也向我们喻示了他的人物画与魏晋玄学语境的内在联系。据说他在画嵇康、阮籍等人的肖像时，也是很长一段时间不点眼睛。而且不光眼睛，凡是最能显示人的典型特征的细节，他都给以格外关注和表现。他画裴楷的肖像，就突出了典型细节，在其额上加三毛，顿使观者觉得裴楷的形象“神明殊胜”。正因为他对人物的形神表现有着独到的理解和高度的自觉，所以他的画在当时即独冠朝野，为世人所看重。他的长辈谢安就夸奖他说：“卿画，自生人以来未有也。”至于后世对他的褒奖就更是连篇累牍，毋庸细述了。

这里需要注意的是顾氏画维摩诘居士时，突出的是其“清羸示病”之容，这实际上就在美术领域开了晋宋之际人物之美偏重“秀骨清相”的先风。“秀骨清相”的审美内涵一是重神略形，突出人物的神情超然之状和放逸脱俗之态；二是融人物的阳刚之美于阴柔之韵之中。不是纯粹的阴柔，而是涵蕴着内在骨力，但这骨力又潜含在一定的清秀形相里。这两点其实是一回事，都突出的是魏晋玄风所影响、所塑造的一种人物内在之美，一种“得意而忽忘形骸”的美。这种“秀骨清相”的人物美范式，一直到南朝齐梁的宫廷画依然不改，同时在北朝的造像文化中也有所反映。这说明玄学精神对中古审美文化的影响何其深远！

顾氏人物画的另一审美特点，就是将人物置于山水之间。《世说新语·言语》有记载说，他对山水自然有着非常敏锐的感受。有一次，他从会稽回到他所任殷仲堪参军时的驻地荆州，别人问他对会稽山水的印象，他回答说：“千岩竞秀，万壑争流，草木蒙笼其上，若云兴霞蔚。”这一回答，言简意赅，说明他对山川之美的观察体会是深刻的。反映在创作上，据说他曾画有《云台山图》《雪霁望五老峰图》等，为晋室东迁后山水题材之名作。他还另撰《画云台山记》一文，具体记述了他画云台山的构思和意图，可为参照。不过由此记述，可知《云台山图》中画有树木、崖石、禽兽、天师及其弟子，显然这是一幅具有道教内容的山水画，并非纯以山水景物为对象的山水画。认识到这一点非常重要，这有助于我们准确阐释顾氏山水题材画的意义。实际上，以顾恺之为代表的东晋时期的山水描画，总体上没有取代人物画的主流地位，大都是以人物为主题、为中心，围绕着人物来做的，未脱离人物之背景、衬托、环境的地位。如《画云台山记》中所说，在绝崖、崇山、险渊、耸石、清天、水色、伏流、林荫、白虎、游凤等等之间，有一位“瘦形而神气远”的“天师坐其上”，他正“回面谓弟子”，而那两位弟子，则“神爽精诣”，“穆然坐答”。显然，这正是一种以人物为中心，以山川为背景和烘托的构图模式。潘天寿对此指出，顾氏于晋室东迁后所作的山水题材名画，“尚多以人物为主题，未完全脱离人物之背景而独立”[2]。顾氏的这一构图模式实际上表现在他的所有类似绘画中。有一次他为谢鲲画像，把谢鲲画在了岩石中间。人问其故，顾氏回答说：“谢

云，‘一丘一壑自谓过之。’此子宜置丘壑中。”（《世说新语·巧艺》）这也是对这一构图模式的一种具体贯彻。相传为其摹本的《洛神赋图》也是这样一种构图，一切景物，包括山石、树木、水浪、禽兽等，都是围绕着人物来设置的。这种设置，“更能显出画面上的宾主之分，有益于内容和主体人物之突出。因为在这里，山水树石所起的作用，只不过是一种陪衬和烘托而已”[3]。这一切都在告诉我们，顾恺之的所谓山水题材画，正如宗白华先生所说，也是“拿自然界的美来形容人物品格的美”。

总之，顾恺之的绘画所反映的是魏晋之际那种以人物美为核心，以“自我超越”为主旨的审美文化精神，也可以说他的人物画即标志着这一审美文化精神在绘画领域所达到的完满境界。

其后人物画，特别是肖像画依然流行，到南朝时期，反映宫廷生活，描画佳人容色，成为画官们的主要工作。谢赫就是这样一位以“善画妇女”著称的宫廷画家，姚最说他“写貌人物，不俟对看，所需一览，便工操笔”，可见其画人物的技巧是非同凡响的。那么他画人物有什么特点呢？可参见姚最的这段评述：

点刷精研，意存形似。……目想毫发，皆无遗失。丽服靓妆，随时变改，直眉曲鬓，与时竞新。别体细微，多从赫始。遂使委巷逐末，皆类效颦。至于气韵精灵，未尽生动之致；笔路纤弱，不副壮雅之怀。然中兴已来，象人为最。（张彦远《历代名画记》卷七）

从这段评述中可看出，谢赫的人物画在“别体细微”的技巧层面确已进了一步。但同时，他画人最重的还是“形似”原则，为此，他讲究“新变”，即要追随生活中人物服饰打扮的不断变化。这使他在“象人”方面，为当时人所不及。然而正因他的“象人”仅限于“形似”，所以他的画就自然少了些精灵和气韵，在“生动”方面也就稍逊一筹。同时，由于他更多注重的是女性的服饰妆扮，而且画法上过于“细微”，因而不免多了些脂粉气、阴柔气，当然就显得“笔路纤弱”，不太“壮雅”。从这里我们不难作出判断，到谢赫，人物画虽在发展，但多流于形色技术一途，同顾恺之“以形传神”的审美趣味相比，其差距是非常明显的，甚至可以说已现出某种倒退的征象。这一情势直到盛唐吴道子的出现才得以改变，人物画才又重现活力，再创辉煌。

[1] 李浴《中国美术史纲》第446页。

[2] 《中国绘画史》第28页。

[3] 李浴《中国美术史话》第451页。

山水画

晋宋以降最具代表性的绘画是山水画。因为在东晋以后的现实美领域，山水自然之美已从单纯作为人物之背景、人格之衬托的附属地位中解脱出来，走向了审美文化的“前台”，走向了自身的独立。这一变化反映在绘画领域，便是山水画的历史性崛起。

山水画基本于南朝方始兴起，一般归因于南方地理多山水花色和文人名士多遁迹山林等，这都不无道理。但山水美、自然美的凸现和独立，离不开的是与之相应的人的超功利、超现实的自由心灵。而这自由心灵的形成，固然在根本上是社会历史的物质实践的结果，但从晋宋之际直接的原因看，无疑与以精神（心灵）为本体的般若佛学这一社会主流意识和思想文化语境有着更为密切的关系。所以，当我们谈到这时期的山水画，就不能不谈到当时首屈一指的山水画家宗炳，而要谈宗炳，就不能忽略他作为佛学家这一事实。

宗炳是名僧慧远大师的弟子，世号“宗居士”，其所著《明佛论》，又名《神不灭论》，为其佛学思想的代表作。我们之所以重视这一著作，是因为在其佛学表述中，蕴含着很新很重要的美学信息，了解这些信息不仅有助于对宗炳本人的审美理念的深入解读，而且也有助于对整个审美文化发展趋向的准确阐释。

他的佛学观念中最让我们感兴趣的主要有这么几个方面：一是他指出了“礼义”与“人心”的内在矛盾。他慨叹到：“悲夫！中国君子，明于礼义，而暗于知人心，宁知佛心乎？今世业近事，谋之不臧，犹与丧及之，况精神我也？”在他看来，儒家只讲礼义，而对超乎感性生命之上的心灵、精神活动却知之甚少；而单纯地“明于礼义”，还是一种粗蛮的、原始的、外在的、人性极不发展的思想形态，并不符合文明人日益复杂的内心活动和需求，“乃知周、孔所述，盖于蛮触之域，应求治之粗感，且宁乏于一生之内耳，逸乎生表者，存而未论也。”所以他认为，从价值论的意义上说，那种不惜抑制甚至扼灭自己的内在心灵，一味信奉外在的礼义规范的人，不过是“中德以下者”。而“上德者，其德之畅于己也无穷”，亦即充分满足和发扬自己的内心，自觉追求自我精神之无限的人，才是一种最高最美的品德。由此他明确提出了“精神我”的概念，并在《又答何衡阳书》中还断然声称“人是精神物”，直接把人规定为一种精神的、心灵的存在。应当说，这一“精神我”概念的提出，是史无前例

的。同儒家标榜的“礼义”人格和玄学追求的“自我”人格比起来，这一“精神”人格的出现，在古代士人人格理想由外而内、由形而神、由生命而精神、由存在而心灵的拓展深化过程中，无疑具有十分醒目的里程碑意义。它不仅是中世纪中国一束瑰丽的思想之光，而且在古代思想文化、审美文化的历史上也是极其重要的飞跃，应给予足够重视。

二是把“礼义”与“人心”的矛盾视为“形”“神”分野的根源。这也是一种很值得注意的新观点。宗炳认为，重“礼义”者，必强调外在形象的整饬和行为规范的拘守，因而必以“形”为主；而重“人心”者，则必不拘礼法形骸，唯求内心自由，因而必以“神”为尚。由此他感叹道，周孔的礼义规范“何其笃于为始形而略于为神哉”！佛法却不同，它主张的是“心为法本”，故讲究“人形至粗，人神实妙”，以能“入精神”“明精神”为至境。这样，他便由重“人心”轻“礼义”的价值取向，自然地导向了重“神”轻“形”的思维之途，从而为此后“畅神”“写意”审美思潮的崛起做了充分的理论准备。

三是对“形”“神”关系做出重新阐释。正如他认为“佛法”高于“周孔”，但却并不决然排斥“周孔”，而是主张“依周孔以养民，味佛法以养神”，进而实现“孔氏之训，资释氏而通”的儒、佛调和一样，他在形、神关系上，也是一方面明确反对一般的“形神相资”之见，尤其反对“资形以造，随形以灭”的“以形为本”之说，认为“神非形之所作”，“精神极，则超形独存”，从而将“神”视为绝对自由的本体，把“神”绝对地置于“形”之上；但另一方面，又认为“神”虽“超形独存”，但与“形”并不截然两分，而是可以无限地化入为“形”，做到“随情曲应，物无遁形”。因为宇宙万物，世间一切，都是由“神”所感应化生的，“法身无形，普入一切”，“众变盈世，群象满目，皆万世以来，精感之所集矣”，而“精”“神”也就是“佛”，“神道之感，即佛之感也”。所以宗炳宣称：“佛为万感之宗焉！”这样一来，大千世界，天地事象，其本源无不在“佛”，无一不是“佛法”“精神”所化入、所感生、所表形、所显现，“夫精神四达，并流无极，上际于天，下盘于地”。这跟前面所举僧肇“佛无定所，应物而现，在净为净，在秽为秽”一语基本同义。于是，在宗炳的佛学话语中，自然万物便不再是纯然外在、僵死冷漠的“物”了，而是成为“佛”所感生、所普入、所表形、所显现的存在了，“物”与“非物”“真有”与“假有”之间的界限模糊了，消失了，正如宗炳所说，万事万物“皆如幻之所作，梦之所见，虽有非有，将来未至……凡此数义，皆玄圣致极之理”。然而也正是在这种如幻如梦的心理感觉中，自然万象写满了灵趣，充满了韵味，形成了人与自然心心相印息息相通的亲密关系，显现出了超以象外无以穷尽的诗情画意。这正是自然美之独立、山水画之崛升的思想背景与义理根源，当然也是宗炳得以集佛学家、美学家和第一位真正的山水画家于一身的思想背景与义理根源。

宗炳不是一位专门的山水画家，他也画人物，《历代名画记》对他的人物画有记载。但毫无疑问，他在画史上首次以能画山水为擅长和特色，因而把他称作第一位真正的山水画家当不为过。只可惜的是，他的这些山水画迹今天已难以看到，无法直接进行评说，但我们注意到，他

在画完那些山水景致后，曾对别人说过这样一句话："抚琴动操，欲令众山皆响。"这是一句富于想象的、充满诗意的话，它表达的是一种特殊的状态，一种独有的情境。它意味着，他画那些满墙整壁的山水画，那些仿佛能与音乐产生共鸣汇成交响的山水画，并不真的只是为了摹拟曾经游历过的物象景致，而更是为了抒写一种心情，表达一种内在无限不可言喻的精神和意趣，或用他的话说，就是为了"畅神"。从审美文化发展的角度看，它正标志着绘画艺术中一种真正的写意理念的兴起。比他稍晚的谢赫在《古画品录》中评论他说："炳于六法，无所遗善，然含毫命素，必有损益，迹非准的，意可师效。"谢赫把他列于六品，看来是不太喜欢宗炳的山水画。但他的评述又是矛盾的，一方面说宗炳所画是"迹非准的""必有损益"的，亦即过于主观随意，不太合绘画规则、不太似所画对象，另一方面又说宗炳对于绘画"六法"的运用是很完善的，而且其所表现的"意"也是值得学习的等等。不过这倒是透露了这样一个信息，即宗炳的山水画既然"迹非准的""必有损益"，而且还是"意可师效"的，那么很明显，它并不是讲究形似写实，而是追求畅神写意的。这实际上就初步建立起了中国山水画偏于畅神写意的基本审美范式。宗炳晚年所作的《画山水序》一文，则是对他这一绘画美学理念的一个总结。

绘画美学

作为对绘画艺术的一种理性思考和表述，绘画美学在东晋南朝也有了划时代的发展。

同对绘画艺术的描述一样，我们在这里将魏晋之际文化语境中所形成的人物画美学，同这一阶段所兴起的山水画美学放在一起来进行解读，其目的也是为了使绘画美学自魏晋至南朝以来的演化脉络显得更清晰、更便于把握一些。

顾恺之的“以形写神”说 以形、神关系为核心来思考绘画艺术问题，应当说是这一时期绘画美学的突出特点，也是中国绘画美学开始趋于独立的一大标志。在这方面，第一个有代表性的美学思想家大概就数顾恺之了。他以“以形写神”的著名学说拉开了真正的古典绘画美学的序幕。

如前所述，顾恺之主要是一位人物画家，因此他的“以形写神”说涉及的自然是所画人物的形、神关系。那么这个“以形写神”说究竟是什么意思？有一种看法认为，顾恺之强调的是“传神”，而人的四体之“形”对于“传神”并不重要，所以他是“否定‘以形写神’的”[1]。显然这是一个值得商榷的意见。要真正弄明白顾恺之绘画美学思想的实质，至少需要从两个基本角度入手，一是他所在的时代文化语境，一是他本人的整体美学理念，当然这两个基本角度也是内在相连不可分割的。

我们已经肯定地认为顾的人物画所对应的，主要是玄学人格本体论的话语系统。那么，我们对顾氏“以形写神”说的理解，自应首先放在这一文化语境中来进行，特别要同玄学有关形、神关系的理论阐释联系起来。我们知道，玄学讲究的是“以无为本”“统无御有”“崇本举末”。这一理论的总体构架内在地规定着玄学对形、神关系的阐释。玄学对形、神关系的阐释，主要体现在它的所谓“言意之辨”上，“形”所对应的是“言”，“神”所对应的是“意”。王弼对此所作的著名解说是：

夫象者，出意者也。言者，明象者也。尽意莫若象，尽象莫若言。言生于象，故可寻言以观象；象生于意，故可寻象以观意。意以象尽，象以言著。故言者所以明象，得象而忘言；象者，所以存意，得意而忘象。（《周易略例·明象》）

在这里，王弼将“意”放在第一位，强调的是“得意忘言”这一面是毫无疑义的。在他看来，“言”（感性、表象、形式）只是为了显示“意”（理性、本质、内容）而存在的，“言”只是达到、显示“意”的一种媒介和手段，它本身并不是最重要的，最重要的是它所显示的内容，是对象的内在深层本质，因此把握事物，应扬弃外在的感性表象形式，直达其内在深层本质。可以看出，王弼的这一“得意忘言”说，与他“以无为本”的哲学主旨是根本一致的。从思想文化史的角度看，“得意忘言”说是对《周易》的“立象尽意”说（《系辞上》），以及由此所反映的偏于感性、表象、重形、尚实的审美文化取向（这是先秦两汉时期比较鲜明的审美文化取向）的一种扬弃和超越，标志着审美文化向理性、本质、重神、尚意的历史性转型。这是玄学语境之于魏晋之际审美文化的主要意义之所在。但是，从另一方面说，这并不能说明玄学是完全忽略、否定“言”“象”（即“形”）的，相反，它又是重视“言”“象”的，是把“言”“象”看做显示“意”、达到“意”的必要途径和中介的。因为“意”虽然是最本质、最重要的，但它毕竟要凭借“言”“象”显现出来，所以王弼又讲“尽意莫若象，尽象莫若言”。他甚至还认为：最高的本体（“无”）是“大象”“大音”，而“大象”“大音”虽然“无形无名”“超言绝象”，但它要充分实现自己，依然离不开有形有名的“四象”“五音”，即所谓“四象不形，则大象无以畅；五音不声，则大音无以至”（《老子指略》）。这就非常明确地肯定了“言”“象”（即“形”）的不可缺失性，肯定了它对于显示和达到“意”（即“神”）所无法忽略的“在场”性与必然性。这与玄学既讲“以无为本”又讲“统无御有”“崇本举末”的思路正是相通的。对这一点，我们也应给以充分的注意。否则，就会带来玄学解读上的片面性。

将玄学的“言意之辩”用之于形、神关系，则显然对应的是这样一种道理：一方面，“神”是最主要、最根本的，而“形”则是次要的、非根本的；“形”的价值和意义就在于显现“神”，突出“神”，一旦达到了“神”的层面，“形”的媒介功能就完成了，“忘形”的飞跃也就发生了。而从另一方面说，这种“忘形”的飞跃也不是无条件、无前提的，它必须是在承认、肯定“形”的合理性和必要性的基础上产生的。在逻辑上，应首先有客观的“形”，然后才有主观的“忘形”，才会进入“神”的层面。“形”对于“神”来说是不可缺失的，是具有无法忽略的“在场”性、必然性的。这两方面结合起来，即构成顾恺之“以形写神”说所依托的玄学语境之核心。汤用彤先生说：“顾氏之画理，盖亦得意忘形学说之表现也。”[2]汤先生在玄学研究上卓然大家，成就超著，但对顾氏画理所下的这个结论却并不是很全面的。

再看一看顾恺之本人的整体美学理念。顾氏首次提出绘画重在“传神”“写神”的思想，这使他成为中国绘画美学史上“传神”观念的发轫者。顾氏以画人物为主，他首次指出：“凡画，人最难，次山水，次狗马。”（《论画》）在他之前，有韩非子所谓“犬马最难”，“鬼魅最易”说（《韩非子·外储说左上》），有《淮南子》对“今夫画工好画鬼魅而憎狗马”的责难，又有张衡关于“画工恶图犬马而好作鬼魅，诚以实事难形而虚伪不穷也”（《后汉书·张衡传》）的评论等。这些论说，均依据同一个美学原则，即要求所画的对象（犬马之类）应该“像”这个对象，应

该做到“形似”，即形体相貌的逼真。正因为画工们很难做到这一点，所以他们便避实就虚，去画那种没有实物作比照的鬼魅了。顾恺之却认为画人比画狗马要难得多，是绘事之中最难的一科，因为人与其他对象不同，人不仅有外在的相貌形体，更主要的是有内在的精神和灵魂。所以，仅仅做到像汉代毛延寿那样“人形丑好老少必得其真”的“形似”还是不够的，更重要，当然也更难的是通过人的外在形貌动作传达出人物的内在精神，表现出人物的心理性情，这才是人物画的最高审美境界。所以他画人物，往往数年不点目睛，人问其故，顾氏答道：“四体妍媸，本无关于妙处，传神写照，正在阿堵中。”（《历代名画记》）“阿堵”是晋代的一个俚词，意思是“这个”。顾氏说的是，画人物要达到“传神”之趣，全在“这个”（眼睛）上面。顾氏画人物数年不点眼睛，正说明了他对“传神”的高度重视。他还极“重嵇康四言诗，画为图”，因而常用嵇康的一句诗“手挥五弦易，目送归鸿难”，来说明眼睛对于“传神”的重要性，以及“写形”易而“传神”难的道理。顾恺之首次视“传神”为人物画创作的审美至境，这就开辟了中国绘画美学一种崭新的理论视界，使之进入了一个更高的审美自觉阶段。当然，顾氏本人也因此奠定了自己在绘画美学史上的崇高地位。

但是，这并非顾恺之绘画美学思想的全部。如果说他的“传神”说反映的是玄学话语中“得意忘言”这层意思的话，那么，他所提出的另一个重要概念即“悟对”说，则反映了玄学话语中“意以言著”这一层意思。也就是说，顾氏在高倡“传神之趣”的同时，并没有否定“形似”“写实”原则，而是强调“神似”“传神”要以“形似”“写实”为前提和途径。如果离开了客观的“形似”“写实”原则，那么“传神之趣”也就无从谈起。最能体现这一点的即为他的“悟对”说：

凡生人无有手揖眼视而前无所对者。以形写神而空其实对，荃生之用乖，传神之趣失矣。空其实对则大失，对而不正则小失，不可不察也。一像之明昧，不若悟对之通神也。（《魏晋胜流画赞》）

这段话大意是说，人的动作、姿态、表情、眼神都是指向一定对象的，因为人和人、人和物、人和环境之间并不是彼此孤立的，而是具有一定的客观对应关系的，所以要达到“传神之趣”，就必须把握好这种客观对应关系，通过对它的真实反映和描绘，来传达出人物独特的内在神情。对于这种客观对应关系的把握就叫“悟对”“实对”，而只有“悟对”“实对”，才会达到“通神”“传神”之目的。这样，“悟对”“实对”作为对某种客观的现实对应关系的把握和再现，或者说，作为一种广义的“形似”“写实”原则之贯彻，就成为“传神”“通神”的一种途径和手段，一种顾氏所谓的“荃生之用”。如果这一“荃生之用”，这一“写实”手段出了错（“乖”），那么这个“传神之趣”也就没有了。顾氏对“实对”“悟对”这个“荃生之用”的强调，还体现在此话之前的一段文字中，即：“若长短、刚软、深浅、广狭与点睛之节，上下、大小、浓薄，有一毫之失，则神气与之俱变矣。”这里对“形似”“写实”原则之于传达人物“神气”重要性的重视，是明明白白清清楚楚的。这怎么能说顾氏是“否定‘以形写神’”的

呢？

当然这里所谓“以形写神”的“形”，还主要是一种广义的“形”，是就人物与他（她）周围事物之间客观对应的“形势”而言的。那么顾恺之讲没讲过人物自身的“形”“神”关系？没有专门记载，但也间接地有所论述。比如他在《论画》中就涉及了这个问题。他在谈《北风诗》时说：该图画“即形布施之象，转不可同年而语矣。美丽之形，尺寸之制，阴阳之数，纤妙之迹，世所并贵。神仪在心而手称其目者，玄赏则不待喻”。这段话中“神仪在心而手称其目”一句，可以看做“以形写神”说和“悟对”说的具体发挥；而“即形布施之象”和“美丽之形”等语，则明显是讲形似原则的，顾氏对此也并没流露出明显的“否定”之意，实际上他的态度更多的是欣赏。在谈《小列女》时，顾氏一方面从“传神”角度出发，批评该画“面如恨，刻削为容仪，不尽生气”，另一方面又从“形似”原则出发，肯定该画“服章与众物既甚奇，作女子尤丽，衣髻俯仰中，一点一画，皆相与成其艳姿，且尊卑贵贱之形，觉然易了，难可远过之也”。这里也无半点“否定‘以形写神’”的意思。他评《周本记》时说：“重叠弥纶有骨法，然人形不如《小列女》。”此语也明确表示了他对“人形”的重视；而他说《伏羲》《神农》“有奇骨而兼美好”，则贯彻的是“形神兼备”思想。再从后人对他的评论看，谢赫说他“格体精微”，张怀瓘说他“运思精微”，张彦远说他“紧劲连绵”“笔迹周密”，“传写形势，莫不绝妙”等等，都可以看出顾氏是不排斥“形似”原则，不“否定‘以形写神’”的。

无论从所在的时代文化语境，还是从本人的整体美学理念，都可以明白无误地看出，顾恺之绘画美学思想的核心是“以形写神”说，一方面，他把人物画艺术的最高境界放在“通神”“写神”“传神”上，从而将中国绘画美学推向了一个崭新的阶段；另一方面，他也并不否定形似原则，认为写形是传神的必备前提和中介，脱离了写形，传神就无从谈起，从而又意味着先秦两汉偏于写实象形美学传统在他这儿的某种程度的遗留。这表明顾恺之的绘画美学具有重要的承前启后、继往开来的意义。

谢赫的“气韵生动”说　继顾恺之“传神”说之后，南朝齐谢赫提出了著名的“气韵生动”说，而这两种学说在义理上又是有内在联系的。元代杨维桢在《图绘宝鉴序》中讲：“传神者，气韵生动是也。”这也意味着，“气韵生动”说至少是对“传神”说的一种深化和发展。

我们前面谈人物画时，曾指出谢赫所画的人物更多地偏重于“形似”一面，而在“传神”上却远不及顾恺之。但谢赫在绘画美学上却以“气韵生动”之论大大发展了顾恺之的“传神”之说，从而奠定了他在画史上的重要地位，这不能不说是一种奇特的审美文化现象。为什么说谢赫大大发展了顾氏的“传神”说？这要从谢赫在其名作《古画品录》中提出的“图绘六法”谈起：

六法者何？一气韵生动是也；二骨法用笔是也；三应物象形是也；

四随类赋彩是也；五经营位置是也；六传移模写是也。

谢赫在这里将“气韵生动”列为六法之首，视为最高境界，其他诸法则位居其次，而且在功能上它们也只是实现“气韵生动”这一最高境界的必要条件。这种对绘画审美要素明确区分等次品位的做法是前所未有的。那么，“气韵生动”该作何解？杨维桢说它就是“传神”之意，有一定道理。就“气韵”一词的本义看，它大约指的是一种既在形象又超形象的能够彰显事物本质的内在神气和韵味；“气韵生动”，则大体是指这种内在神气和韵味所达到的一种鲜活饱满生命洋溢之状态。如此说来，它与顾恺之“传神”说的意思应当是差不多的。谢赫在美学思想上，比他在绘画实践上确实更加有意识地强调“传神”，更加自觉地将具有“神气”“韵味”的绘画视为至境，标为一品。如他认为陆探微的画“穷理尽性，事绝言象”，即超越了对象的外在形貌，准确地抓住了其内在的性格和神韵，所以列为一品。又说卫协的画“虽不备该形似，颇得壮气”，故亦列为一品。另外他还说晋明帝“虽略于形色，颇得神气”，说丁光“非不精谨，乏于生气”，说顾骏之“神韵气力，不逮前贤。精微谨细，有过往哲”等等，这一切，都体现了谢赫对人物画的“传神”之趣或“气韵生动”境界的高度重视（谢赫这些批评用语“神气”“神韵”“壮气”“生气”等其实皆为大体相类的概念，而且与它们相对的则都是“形色”“言象”“形色”等近似术语，这也足可证明“传神”说与“气韵生动”说都是围绕形、神关系而发的，因而是相近相通的）。谢赫绘画美学中这一独标“气韵生动”的倾向，在对张墨、荀勖的一品画的评点中表现得尤为突出：

风范气候，极妙参神，但取精灵，遗其骨法。若拘以体物，则未见精粹；若取之象外，方厌膏腴。可谓微妙也。

这段带有某种佛学话语意味的评论，可以看做是谢赫对“气韵生动”的最好诠释。所谓“气候”“参神”“精灵”等语，即相当于“气韵”或“神韵”概念；而所谓“遗其骨法”“取之象外”“不拘体物”“但取精灵”等意，亦即超越人物对象感性的骨相体貌，抓住其超骨相超形貌的内在性灵与精神，这样也就达到了一种精微神妙的艺术境界。值得注意的是谢赫在这里用了“参”“取”等字，意味着他不仅强调要着力传达对象本身的气韵，而且还隐约要求画家以一种主体性精神去主动“参与”、自由“选取”，体现出画家主体自己的审美趣味。谢赫在《古画品录》中反对“但守师法”（评袁倩），认为这样“更无新意”，并肯定张则的“师心独见”等等，这都可视为他开始关注和强调画家的主体性表现了。这种对审美主体性的强调，虽不很明确和自觉，但比顾恺之只是围绕着对象而讲究“以形写神”说，已显示出某种新的、即将由宗炳等人所正式提出的偏于畅神写意的美学趋向。

但是，这并不意味着谢赫由此放弃了“形似”原则。他虽然在主张“传神”方面比顾恺之进了一步，但在强调“象形”方面又依然与顾恺之差不多，从其“图绘六法”的第二至第六法都涉及形似原则来看，他甚至比顾氏更讲究“象形”。第二法是“骨法用笔”，指的是如何描绘人的骨相形

貌；第三法“应物象形”，更是指如何象形写实；第四法“随类赋彩”，讲如何用色才更合乎所画对象，也属象形写实之法；第五法“经营位置”，讲如何进行整体结构布局，使之主次得当，疏密有致，与写实法有关；第六法“传移模写”，则主要讲的是临摹古人学习成法，也跟象形意思相近。总之，谢赫在讲究“形似”方面，比顾恺之更自觉化、理性化、系统化了。应当指出的是，谢赫也反对刻意追求形似，认为“泥滞于体，颇有拙也”（评毛惠远），“纤细过度，翻更失真”（评刘顼），即单纯在形体外貌上下功夫，尽力精细地逼肖对象，反而会丧失对象的真实性。谢赫所要求的“形似”“象形”，总体上是为“气韵生动”服务的，是围绕着“神似”的“形似”，突出着“传神”的“象形”。他所谓“图绘六法”中，后五法其实都是为实现第一法“气韵生动”这个最高境界服务的。谢赫的绘画理念应是顾恺之人物画美学思想的一种深化和完成，同时他对“参神”“师心”等等的关切，也在某种程度上预示着绘画美学向畅神写意发展的新动向。在这个意义上，谢赫可视为从顾恺之发展向宗炳的一个中介环节。

宗炳的“畅神”说 如前所述，宗炳是以画山水为主的。既然是画，就依然离不开形、神问题。但山水画又不同于人物画，所画对象不一样，这就必然带来阐释上的变化。再加上宗炳是一位深谙佛理的山水画家，因而绘画美学到宗炳这儿，便有了一种新的趋向，新的发展（从历史的时间顺序说，宗炳比谢赫要早一些，似应放在谢赫前面谈，但根据绘画从人物向山水的发展轨迹和绘画美学思想的内在逻辑顺序，我们把宗炳放在谢赫之后来描述）。

宗炳绘画美学思想的核心是“畅神”说。这里的“神”与顾、谢所讲的“神”最大的不同，就是它不再是人物对象本身的个性神情，而主要发生了两大变化，一是佛学意义上的变化，“神”成为一种普遍的无限的精神本体，一种洋溢在山水自然万千气象中的、与人的心灵息息相通的无限神韵和意趣；二是由偏于对象向偏于主体的变化，“神”不再仅仅是对象所显现出来的神情气韵，而且更是画家自身所要表抒的某种心神、神意，一种主体的自由精神。且让我们解读一下宗炳的美学著作《画山水序》吧。

宗炳在著作中开宗明义地指出：

圣人含道映物，贤者澄怀味象。

这里所谓“含道”“澄怀”，是就审美主体的特定状态而言的，它指审美主体是一种掌握了最高精神本体的、摒弃了一切世俗认识和现实功利的无限自由的心境；而所谓“映物”“味象”，则是就审美主体与对象的关系而言的，它指审美主体以一种无限自由的心境，去观照外物，品味对象，从而形成山水画创作中一种新的形、神关系，或者叫心、物关系。在这种新的心、物关系中，宗炳首先确认心灵、精神是自主和自由的。“心”不再追随于物、受制于物，也不再盲目地主宰“物”、占有“物”，而是用“含道”“澄怀”的绝对超越的姿态去映照“物”、品味“物”，把握既在“物”之中又在“物”之外的趋于无限的神味意趣，用他

的话说，主体是可以“旨微于言象之外”“意求于千载之下”的，心灵是畅游于天地万象之间的；另一方面，“物”也不再是外在于心灵、精神的东西，而是在主体心灵的自由感应中，在精神本体的照耀和显现中，成为向心灵敞开的具有精神意味的“人化自然”。这样自然万象不再是纯粹的“物”了，而是成为精神本体栖息感应普遍显现的所在了。所以宗炳认为，当“圣人以神法道”时，与之相应的便是“山水以形媚道”，便是“山水质有而趣灵”。“以形媚道”，就是指山水用一种充满魅力的姿态去亲附于“道”，取悦于“道”，使自己成为“道”的普遍显现形式。“质有而趣灵”是指山水作为有形有质的物态存在，它则因“道”的显现而具有了超形质、超物态的神灵意趣。这样一来，主体作为心灵，与山水作为趣灵，双方便没有了差异和区别，便形成了两忘俱一和谐自由的关系。宗炳把这种心物两忘主客俱一的和谐关系，表述为“目以同应，心亦俱会”的境界。这与前述宗炳所谓“夫精神四达，并流无极，上际于天，下盘于地”等精神与天地并流的佛学理念不正是相通相合的吗？

不过有一点是关键的，那就是宗炳并不认为心与物之间，或精神与天地之间的关系是平分对等的。他在佛学上所标榜的“精神我”的概念，所提出的“人是精神物”的思想，在他的山水画美学中依然得到了贯彻和体现。因此，他认为在心物两忘主客俱一的审美关系中，最高精神本体的绝对超越性依然得到了充分的显现，即所谓“应会感神，神超理得”。这表明心物关系的焦点、核心不是别的，而正是这个“精神我”，一切都统一到“精神我”这个本体上。正是在这个意义上，宗炳提出了“万趣融其神思”的思想，即对象方面的“山水质有而趣灵”，其根源就在这个“精神我”上，所以山水画最终会呈现为“万趣融其神思”的审美境界。

“万趣融其神思”的提出，标志着山水画美学中的形、神关系，已不同于人物画，它所关注的“神”，主要不再是对象本身的内在精神，而是一种主体化的“神思”，一种自由的“精神我”。因此，山水画的审美本质就主要不是单纯地摹拟客观自然，而是旨在表达主体的内在神意，是一种侧重写意偏于表现的艺术。所以宗炳说，山水是人们“身所盘桓，目所绸缪”的东西，其形貌景色是可以被写被画下来的。但山水画并非为了达到山水形色的逼肖，而是为了传其秀丽，得其趣灵。怎样传其秀丽，得其趣灵？他认为，昆仑山那么大，人的眼睛那么小，如果离山太近了，反而看不清山的形貌；而要是远在数里之外看，那么山就在眼皮底下了。其中的道理就是人离物越远，看到的物就越小，而山水画就是根据这个道理，来求山水之秀丽，得山水之趣灵的：

今张绡素以远映，则昆、阆之形，可围于方寸之内。竖划三寸，当千仞之高；横墨数尺，体百里之迥。……如是，则嵩、华之秀，玄牝之灵，皆可得之于一图矣。

这里意识到了某种定点透视的道理，但更多涉及的还是散点透视之法。散点透视是中国画的主要方法之一。因为宗炳以得山水之灵秀为主，以“诚能妙写”那个“栖形感类”的“神”为要，而不以山水形色之似为尚，

所以他讲散点透视、游动透视，即“以应目会心为理”，以主观时空为法。“竖划三寸，当千仞之高；横墨数尺，体百里之迥”，突出的不是外在客观的逼真，而是自然灵趣与内在心趣的相契相合。显然，宗炳所讲的这种山水画法，体现的还是一种“精神我”原则，一种畅神写意的美学追求。宗炳在文章结尾处用一句话言简意赅地表达了这一点：

余复何为哉？畅神而已。神之所畅，孰有先焉！

在宗炳看来，山水画的创作目的除了“畅神”之外，别无其他。“畅神”是山水画的首要特征，是其根柢和命脉。毫无疑问，这一“畅神”说的明确提出，同顾恺之的“传神”说相比，已鲜明地突出了画家主体抒一己胸怀、写自我神意的自由特性，意味着偏于畅神写意的绘画趣尚已开始成为一种理论的自觉。应当指出，这在绘画美学史上是有划时代意义的。

与宗炳大体同时的王微，则提出了“神明降之”一说，和宗炳的“畅神”说形成彼此呼应之势，也颇值得注意。

王微在《叙画》（据明刊本《王氏画苑》）中首先对山水画独特的审美功能作了辩说，他指出：

夫言绘画者，竟求容势而已。且古人之作画也，非以案城域，辨方州，标镇阜，划浸流。本乎形者融灵，而动变者心也。

“夫言绘画者，竟求容势而已”，这是指一般人对绘画的看法。“竟求容势”，也就是惟事物外在的容貌形势是求，或者说绘画就是体貌写形的。然而王微认为山水画并不需要像地理图那样，从实用的角度出发，“案城域，辨方州，标镇阜，划浸流”，达到形貌的绝对客观和准确。为什么？因为山水画的特点是“本乎形者融灵，而动变者心也”。就是说，山水画所描摹的“形”，是融入了“灵”的“形”，是神灵本体普遍入驻之所在。正因如此，这种山水之形可以感动人心，使人的心灵发生通于神灵的变化。这是一种世俗心灵向审美心境的升华。

正因为“灵”是山水画不同于实用性地图的根柢所在，所以王微说：

灵亡所见，故所托不动；目有所极，故所见不周。于是乎以一管之笔，拟太虚之体；以判躯之状，画寸眸之明。曲以为嵩高，趣以为方丈。

就是说，如果没有“灵”，那山水就无法感动人心；而眼睛对“形”的感知是有极限的，所以它难以窥见“形”中之“灵”。这样一来，山水画的独特功能和意义就显现出来了。它可以用一支画笔，来描绘出那个眼睛无法窥见的山水之“灵”，如同通过描画人的半身形状，来显示人一寸长的眼睛中所放射出的万丈神明一样。山水画就是如此，它可以在曲折幽深、随意挥洒的笔法中表现一切。它可以让山水欢歌笑语，让万物灵趣生

动。这是一种多么尽情畅神、自由写意的艺术啊！想到此，王微不禁有些兴奋地写道：

望秋云，神飞扬；临春风，思浩荡。虽有金石之乐，圭璋之琛，岂能仿佛之哉！披图按牒，效异《山海》。绿林扬风，白水激涧。呜呼！岂独运诸指掌，亦以神明降之。此画之情也。

这是一段充满激情的论述。它把山水画创作的高峰状态、最佳境界传达出来了。它尤其指出了面对所画山水景物，人的精神、情思、心理、意念所达到的那种飞扬激越、浩荡涌动的极致性体验，其语气、内涵很有点像刘勰在《文心雕龙·神思》中所说的“登山则情满于山，观海则意溢于海”的意思。与这种审美体验相对应的，则是山水景物所显现的类似《山海经》的那种奇异绝妙，“白水”“绿林”，在这里已然是意趣灵动，生机勃然了。王微不由得感叹道，这哪里只是在用手作画呀，分明是有“神明”降临到了山水之间。

这里所说的“神明”，可以理解为佛学所讲的最高精神本体，也可以看做画家本人的内在神思心意，其实二者在佛学向美学的渗透转化中早已没有了根本区别。“神明降之”，即意味着“神明”不是山水本身固有的，而是被赋予的。是谁赋予的？既可以说是“佛”赋予的，更可以说是画家自己，而从本质上讲，其实就是画家自己内在心意的一种抒写。因为“佛”不过也是人的一种内在觉悟，一种特定心态，是不外乎人心的。当然，同宗炳相比，王微美学所表现出的佛学意味不那么突出，其思想中的空灵虚无、“神超理得”的色彩不那么浓厚，但佛学的精神本体论的影响依然是明显的和关键的。离开了佛学影响，他的“神明降之”一说就显得不可思议。所以，所谓“神明降之”与宗炳的“畅神”学说大致是同出一脉的，都是佛学精神（心灵）本体论语境中的美学产物，都强调和突出了山水画作为一门抒自我神思、写内在心意的艺术，其偏于主体侧重表现的审美特征。从这个角度说，在中国绘画畅神写意美学思潮的崛起中，宗炳和王微均立下了筚路蓝缕之功。

[1] 叶朗《中国美学史大纲》第201—202页，上海人民出版社，1985年版。

[2] 《魏晋玄学论稿·言意之辩》第226页。

4.“笔意之间”：书法艺术与书法美学

在中国书法艺术和书法美学的历史上，这是一个具有里程碑意义的辉煌阶段。

自汉隶代篆之后，中国文字已逐步打通了从记事走向任心，从象形走向表意，从书写走向书法，从实用走向审美的道路。汉隶的出现是中国文字的质的飞跃，但汉隶本身的实用性还仍然大于其审美性，还不能看做是成熟的书法艺术。当然汉代也出现了行、草、真等字体，而且这些字体在东汉末有了较大的发展，不过总的来看还处于初始阶段，不占主流。

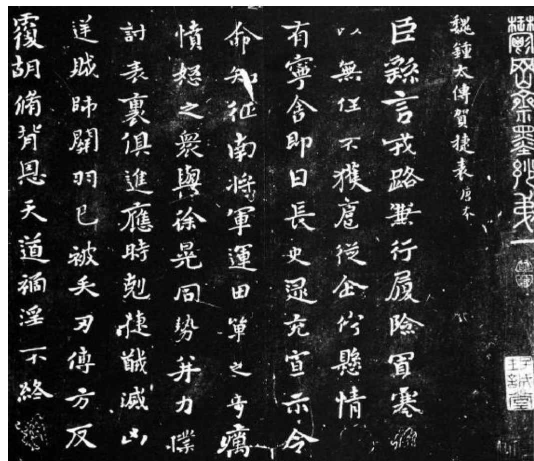
然而历史进入魏晋之后，特别是自东晋王羲之始，中国书法及其美学发生了一种根本的变折，那就是它超越了政治伦理社会功用的“工具论”范畴，而真正成为中华民族所特有的一种旨在“任情恣性”的审美方式，一种以“流美”“表意”为主的独立的艺术样态。这一点的重要性，对于书法这一中国独特的审美文化形式的演变过程讲，是无论怎样估价都不会过分的。

魏晋之际的书法

魏晋之际的书法总体上承汉末趋势而发展，是书法艺术从萌芽觉醒走向古典成熟境界的承前启后的过渡阶段。在这一阶段里，最关键的事情便是除篆、隶仍有盛行之外，中国书法真（楷）、行、草诸体的演变亦均趋向于成型和完善。这时期最具代表性的书法家主要是两位：一是曹魏时代的钟繇；一是西晋时期的陆机。

钟繇一生勤勉好学，酷嗜书道，精于隶、楷、行、草诸体，而他为后代赞赏最多的主要是楷书。张怀瓘《书断》称他："真书绝妙，刚柔备焉。点画之间，多有异趣，可谓幽深无际，古雅有余，秦汉以来，一人而已。"黄庭坚也说："钟小字笔法清劲，殆欲不可攀。"魏晋时期的楷书均为小字，钟繇当然也不例外。钟繇书法真迹未传下来，古临本有《荐季直表》，毁于民国，只有影印本传世。刻帖有《贺捷表》（003）、《宣示表》《力命表》《墓田丙舍帖》等。我们说钟繇对书法在魏晋的发展贡献最大，即指他在推动隶书向楷书的转变过程中发挥了关键作用，可以把他的作品《贺捷表》看做由隶书向楷书渐变过渡的典型。《宣和书谱》称该作品"备尽法度，为正书之祖"，是很恰当的。

西晋陆机，精通书法，但文学上的名气大大掩盖了他在书法上的成就。实际上，他在推动魏晋之际行、草书体的发展方面也是有很大功劳的。著名的《平复帖》（彩图6）便是他留给后世的草书名作，也是现存年代最早的一幅名家草书真迹，堪称稀世之宝。此帖的重要性就在于，它是反映隶草向今草渐变过渡的一件典型作品。陆机在该帖中写的是章草，却不带明显的汉隶遗意。堪为一帖难得的今草之祖。



003 钟繇《贺捷表》（唐摹本）

也称《戎路表》，共12行。此帖变隶书的方笔为圆笔，用真书的横、捺取代了藏锋、翻笔的隶书的蚕头燕尾，并吸收篆、草的圆转笔画，以一种方正平直、简易省写的结构，大致完成了楷体的定型。虽说有的捺画还顺势飘扬作波磔状，显示隶书的余意犹存，但总的特点是其用笔和结体已明显趋于楷书化。

东晋南朝的书法

东晋是中国书法艺术的成熟期。篆、隶、楷、行、草等今天仍在通行的诸种书体，皆于东晋完备定型。在创作上，这时期呈现出众多书家群星灿烂，并世称雄的极盛局面，其中尤以王羲之、王献之父子为代表。

王羲之，字逸少，琅邪临沂（今属山东）人，后徙居会稽山阴（今浙江绍兴）。官至右军将军，会稽内史，故世称“王右军”。他12岁即经父亲指点笔法，后从卫夫人（即卫铄）学书。“及渡江北游名山，见李斯、曹喜等书；又之许下，见钟繇、梁鹄书，又之洛下，见蔡邕《石经》三体书，又于从兄恰处，见张昶《华岳碑》，始知学卫夫人书，徒费年月耳。”（王羲之《题卫夫人〈笔阵图〉后》）由此可见，王羲之的书法之所以达到“贵越群品，古今莫二”（羊欣《笔阵图》）的境界，与他转益多师，广征博采，“兼撮众法，备成一家”是分不开的。

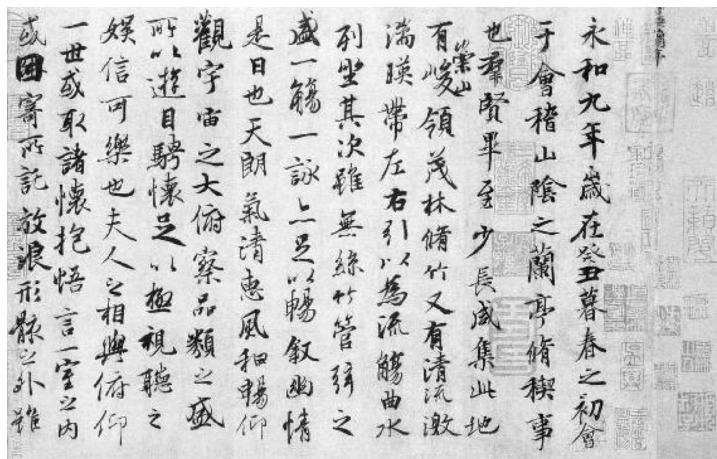
王羲之的意义就在于他并不止于博学多习，而更是通过对书法的改革与创新，使之在审美化、艺术化的道路上最终臻于中和完美的古典境界。比如对于楷书，他在学习钟繇的同时，改革了钟繇变隶为楷后仍“左右波挑”、留存隶意的笔法，凡钟书应波挑之处，他均敛锋不发，使楷书终至定型和成熟。这方面的传世之作有《乐毅论》（004）、《黄庭经》、《东方朔画赞》等。不过，他在书法上的革新更主要体现在草书和行书方面。

草书，顾名思义即草率的书写。所以，草书应当是古已有之的。但把草书从一种快捷实用的书写方式上升为一种具有“观美”价值的独立书体，大约是汉代以后的事。几乎与隶书发展的同时，即出现了带隶书波磔的草书，即所谓章草，也产生了不带隶书波磔的草书，即所谓今草。西晋陆机的《平复帖》在推动章草转向今草方面已有较大进展，而王羲之则以自己富于革新精神的书法创作完成了这一转变，奠定了今草“笔方势圆”“遒媚相生”的古典审美范式和偏于尚韵表意的美学性格。他的著名的《十七帖》（彩图7）便是草书的典范之作。此帖虽为信札，似乎随意写来，但不经意之中却章法有致，其用笔方折劲峭，布局形密势巧，结字从容衍如，体态婉转健朗，分明表现出了一种遒媚相生、笔方势圆的古典中和之美。



004 王羲之《乐毅论》（唐摹本）

王羲之的行书则更加集中地体现了他的书法革新精神和中和审美理想，因而也最为后世所称道。行书是介于楷书与草书之间的一种书体。正因它的这一审美中介性特征，使之在体现古典审美文化理想方面更具优势和张力，所以尤为王羲之所重视。被称为“天下第一行书”的著名的《兰亭序》（005）便是他的这样一个典型作品。晋穆帝永和九年三月初三，一个春光明媚的日子，他与谢安、孙绰等41位文人亲友聚会山阴兰亭，饮酒赋诗，修祓禊（在水边祓除不祥，实为一种游戏）之礼，其间，众人推举他为诗集作序文。面对良辰、美景、赏心、乐事，他仰观宇宙，俯察万物，感慨世事，喟叹人生，不禁游目骋怀，浮想联翩，兴到极处，便用鼠须笔蚕茧纸一挥而就写成了《兰亭序》。这篇奇妙文字一出，不仅名动天下，而且他本人也极得意。后来他想重新复书此序，结果重写了数十百本，终不如初，便愈发珍视原作。据说《兰亭序》原作传至七代孙智永，遗付辨才和尚，后被唐太宗李世民从辨才处用计赚来，秘藏于宫廷，最后随李世民葬于昭陵。现在见到的《兰亭序》只是唐代书法家欧阳询、虞世南、褚遂良、冯承素、赵模等人的摹本，以白麻纸“神龙本”（005），即冯承素本，藏故宫博物院）最得原本精要。



005 王羲之《兰亭序》（局部，神龙本）

这篇序文共28行，324个字，洋洋洒洒，一气呵成，其章法布白，参差多变而又浑然一体，不见着意经营的痕迹。察其用笔，中、侧锋交替变换，中锋取遒劲，侧锋取妍美。线形点画，恰如其分；筋、骨、血、肉，各得其所。结字极尽变化，无一雷同，又自然天成，完整统一，显得笔格骨遒肉润，意态飘逸清雅，情致富厚深远，气韵灵秀飞动。

从审美文化的角度看，《兰亭序》之所以重要，是因为它以“天下第一行书”的典范形式，集中体现了笔与意、骨与肉、形与神、刚与柔均衡中和的古典审美理想范式，用《法书要录》中的说法，即所谓“遒媚劲健，绝代所无”。真可谓笔随意转，意到笔至，把作者自身的潇洒风度和高逸情怀表现得含蓄而又淋漓。在这帖行书里，一切都显得那么和谐，那么圆满，那么美轮美奂，那么不可企及。对此，后代的一些鉴赏家、批评家也多有论及。唐太宗说：“详察古今，研精篆索，尽善尽美，其惟王逸少乎！”（《王羲之传论》）“尽善尽美”，对于书法而言，也就是笔与意、遒与媚的中和不偏。唐张怀瓘说王羲之“增损古法，裁成今体。进退宪章，耀文含质。推方履度，动必中庸”（《书断》）。这个“中庸”，表现在书法上、艺术上就是中和美的理想。明代解缙说：“右军之叙《兰亭》，字既尽美，尤善布置，所谓增一分太长，亏一分太短。”（《春雨杂述》）“所谓增一分太长，亏一分太短”，也是古典中和之美的最高境界。清代包世臣《艺舟双楫》称：“右军作草如真，作真如草，为百世学书人立极。”行书即介于真书与草书之间，所以，“作草如真，作真如草”，亦即达到真、草的中和均衡，正是行书美的一种极致状态。

一般认为，王羲之的草、行之所以有自己的独到建树，就在于他一变汉魏以来的质朴书风，开创了一种妍美流便的新体。此说有一定道理，但也不可片面地理解这一说法，而是还要作一些界定和阐释。因为“妍美流便”是一种偏于阴柔优美的书风，而王羲之的行、草诚如我们所分析的，却是亦方亦圆、亦刚亦柔、有骨有肉、既媚且遒的，是妍美

与健劲、壮美和优美的圆满中和。这一点是王羲之书法之所以成为古典美范本的根本标志。对王羲之行、草中的阳刚一面，不少鉴赏家、批评家也多有指出，如梁武帝萧衍称：“羲之书字势雄逸，如龙跳天门，虎卧凤阙。”（《书法钩玄》卷四《梁武帝评书》）宋代周必大说：“右军又晋人之龙虎也。观其锋藏势逸，如万兵衔枚，申令素定，摧坚陷阵。”刘熙载《艺概》更明确说：“右军书以二语评之曰：力屈万夫，韵高千古。”这些评语尽管是譬喻性的，但也不难看出它们对王羲之书法之阳刚一面的认定。

不过同汉魏书法的质朴比起来，王羲之的书法，特别是其行、草，也确实变得妍美一些了，阴柔一些了。正如唐代李嗣真所说，王羲之的“草、行杂体，如清风出袖，明月如怀”（《书后品》），其所比喻的正是其偏于优美的特点。张怀瓘则直接用“圆丰妍美”（《书议》）和“韵媚婉转”（《书断上》）来概括王羲之的行、草书法。然而尽管如此，对王羲之的阴柔妍美也决不能孤立片面地看，而应充分注意到其“正奇混成”“似奇反正”的一面，即既妍媚婉转又遒力劲健的一面，注意到其作为中和不偏的古典范本的基本特征。

王羲之有七子，其中六子善书，而六子中，据说只有王献之从其父那里学到了书法之“源”。献之七八岁时从父学书，羲之悄悄从身后掣其笔而未脱，乃叹曰：“此儿当有大名。”献之书法诸体皆精，尤工行、草，先摹其父，后学张芝（东汉书法家，以草擅名，号为“草圣”），在此基础上，“改变制度，别创其法”，遂独树旗帜，自成一格。传为王献之行草墨迹的《中秋帖》（彩图8）便是一件体现了他独特审美品格的代表作。观其狂纵奔放、生气夺人之势，更是写意味道极浓，堪称推动书法写意的急先锋。

可见，王献之的行草确实自成一格。在笔法上，他一改羲之刚正森严的“内擫”法，而为舒散展扬的“外拓”法。明代丰坊说道：“右军用笔内擫，正锋居多，故法度森严而入神；子敬用笔外拓，侧锋居半，故精神散朗而入妙。”（《书诀》）所以献之的行草如同张怀瓘所说，更显得“挺然秀出”，“情驰神纵”，“超逸优游”，“从意适便”，因而是“笔法体势之中，最为风流者也”[1]。王献之的这一笔法特点，反映在审美趣尚上，即表现为明显的自由写意色彩。书法在他这里，越来越不局限于一种结体用笔、记事摹形的书写技艺，而是变成一种任心表意的自由艺术。张怀瓘说他“率尔私心”，“意逸乎笔”，“皆发于衷，不从于外”，“唯行草之间，逸气过也”（《书断》上）；唐代窦臮则说羲之的“幼子子敬，创草破正”，“态遗妍而多状，势由己而靡罄”（《述书赋》上），等等，都明确指出他的行草已自觉偏于“驰情”“从意”“率心”“由己”了。这是一种值得注意的变化。当然这一变化不自献之始，比如王羲之的书法就已有了写意意味，但这种写意尚牢笼在用笔的森严法度之中。献之却不泥成法，变正为奇，将表情写意化为一种自觉的审美趣尚和书法追求。明人项穆在《书法雅言》中认为“书至子敬，尚奇之门开矣”，即明确指出了这一点。正是同这一写意特色相适应，王献之的行草在结体上突破朴力古意，趋于秀逸圆美，如同窦臮所说，变得“态遗妍而多

状”了。其线条圆活流畅，飘洒飞动，而其笔势则“灵姿秀出”，刚以柔显，在不失“大鹏搏风”之雄武气势的基础上更多了一些“风行雨散，润色开花”的柔媚味道。书法艺术的审美风貌由此变得愈加刚柔迭见、摇曳多姿了。

东晋王羲之父子的书法被后人评为“父之灵和，子之神骏，皆古今之独绝也”（《张怀瓘议书》）。他们既是旧书体的集大成者，又是新书体的开先风者。其所代表的“晋尚韵”（梁巘《评书帖》）之书风，依然显迹南朝，宋有羊欣，齐有王僧虔，梁有萧子云，陈有僧智永等，皆大致不出“二王”一路，从而铸成南朝书法“疏放妍妙”之优美品格。

总之，从魏晋到南朝，书法先由钟（繇）陆（机）变其迹，后由“二王”成其道，从而走上定型圆熟之途。自此，书法作为中国审美文化的重要成分和典范形态，体制虽纷纭繁复，风格虽活跃多变，但基本是沿着这一阶段所奠定的书法审美法则和韵趣发展的。所以说，这一阶段在中国书法的历史上具有划时代的意义。

[1] 《张怀瓘议书》，《法书要录》卷四。

书法美学的发展与成型

作为对书法艺术的一种理性反思和概括，书法美学在这一阶段也有了极为重要的发展。它通过对一系列书法内在矛盾关系的理性梳理，深入开掘了书法美学的独特视域和话题，促成了书法美学范畴体系的雏形。

在中国，书法与绘画常被表述为是同源的。这大约根植于两点：一是最初的中国文字是象形的，是“画成其物，随体诘诎”的；二是两者又都是以线形为媒介的，都属于“线的艺术”。但书法与绘画毕竟又是两种不同的艺术。特别是当书法从象形走向表意，进而变成真正的艺术后，便开始脱离绘画，建构着自己相对独立的意义世界。所以，同绘画美学主要关注形、神关系相比，书法美学则更加关注笔和意的关系。其他问题，如美与用（善）、象与趣、骨与肉、遒与媚、正与奇、刚与柔等等书法的矛盾关系，也都以笔、意之间的矛盾关系为核心、为根本，都是这一矛盾的生发和展开。

魏晋之际的书法美学 同书法艺术一样，魏晋之际的书法美学也是上承汉末，下启南朝。这阶段书法美学的基本特点是，虽仍有汉代美学之政治伦理功用论的某种遗响，但已开始意识到书法作为一门艺术，其超越实用而偏于审美的性格，开始欣赏和注重书法自身那种特有的超现实超功利的中和之美、形式之美、表意之美。

据宋代陈思《书苑菁华》的记述，钟繇曾说过“用笔者天也，流美者地也”的话。应当说，这是中国书法史上首次提倡书法之美的言论。西晋时期，有成公绥、卫恒、索靖等人书论传世。他们对篆、隶、草等书体的美，也几乎是首次表现出了一种异乎寻常的敏感、推崇和喜爱。

成公绥赞美隶书说：“灿若天文之步曜，蔚若锦绣之有章。”“缤纷络绎，纷华灿烂，氤缊卓荦，一何壮观！繁缛成文，又何可玩！”这里不仅有对隶书之美的敏锐感受和热情赞叹，而且还指出了书法之美超功利超实用的“可玩”（纯审美的）性质。这是很值得注意的新趋向。成公绥同时还说，隶书“工巧难传，善之者少，应心隐手，必由意晓”（《隶书势》）。这个“必由意晓”说就涉及了书法艺术的写意特征，虽然说得还不是很明确，但也已经是一个重要进展了。

索靖的《草书势》则深情地描绘和论述了草书之美：

盖草书之为状也，婉若银钩，漂若惊鸾，舒翼未发，若举复安。……忽班班而成章，信奇妙之焕烂，体磊落而壮丽，姿光润以璀璨。

这里用“壮丽”一词描述草书的美，是比较符合章草的审美风貌的。值得注意的是，索靖在这里谈到，草书的出现，是与“意”和“巧”的发展直接相关的，他说：“科斗鸟篆，类物象形；睿哲变通，意巧滋生。”最初的文字是由“类物象形”而生的，是对客观外物的一种摹仿，后来聪明智慧之人善于变通，转向心意和技巧，不再局限于“类物象形”的外在摹仿，于是便产生了草书。这一认识，实际比成公绥更进一步触及了书法艺术的审美本性和写意特征。

东晋南朝的书法美学　如果说魏晋之际的书法美学还带有某种过渡性、感悟性、不明确性的话，那么，东晋南朝的人们则以相对自觉的理论意识和明确表述，将书法美学推向了基本成型的阶段。

这里首先要提到的书论著作是《笔阵图》。此文旧题卫夫人撰，后众说纷纭，或疑为王羲之作，或疑为六朝人伪托。我们认为从书法美学之内在学理的演变讲，《笔阵图》的主要观点带有明显的早期书论痕迹，所以把它作为这一阶段中较早的卫夫人的著作来看待，似较为可信。

卫夫人在《笔阵图》中首次涉及了笔、意关系。文中说：

有心急而执笔缓者，有心缓而执笔急者。若执笔近而不能紧者，心手不齐，意后笔前者败；若执笔远而急，意前笔后者胜。

这里推重的明显是“意前笔后”（或曰“意在笔先”）说。笔者，笔法也；意者，心意也。抽象地看，这里讲究“意前笔后”，即强调主体心意对于用笔法度的“先在”性和超越性，强调书法艺术的写意本质。但具体分析《笔阵图》，它这里所谓“意”，还主要不是指主体的内在心意，而是侧重于外向的“通灵感物”之意。卫夫人说：“自非通灵感物，不可与谈斯道也。”“感物”的意思很明白，就是讲对外物的感知，而“通灵”则需要解析。这里的“通灵”既然与“感物”放在一起说，那么这个“灵”也就自然是“物”之“灵”，或者说是“物”的某种本质、神韵、气象、势态等，因而“通灵”与“感物”一样，都偏于强调一种向外的感知和体悟。卫夫人提出的所谓“七条笔阵出入斩斫图”，就体现了这样一种外向的“通灵感物”之意：

一如千里阵云，隐隐然其实有形。

丶如高峰坠石，磕磕然实如崩也。

丿陆断犀象。

㇃百钧弩发。

丨万岁枯藤。

□崩浪雷奔。

□劲弩筋节。

可以看出，这是对书法点画笔法与某种客观物态、形象、状貌、气势等等之间对应关系的把握和描述，它所体现的就是一种外向的“通灵感物”精神。所以，卫夫人的“意前笔后”说，实际就是要求在动笔之前，先在心里默想出点线笔画与某种客观的物态气象的互应相通关系，然后在用笔运毫中表现出这种客观关系。从这个角度说，她的“意前笔后”或“意在笔先”说仍然是反映论意义上的，仍带有早期书法“类物象形”观念的浓重遗迹。明白了这一点，也就不难理解她为什么会对“近代以来，殊不师古，而缘情弃道”的书法倾向表示不满了；同时也就不难理解她在文章最后会对书法美做这样的结论，即“心存委曲，每为一字，各象其形，斯造妙矣，书道毕矣”。由此可见，卫夫人《笔阵图》中所表述的带有“象形”意味的书法美学观，与汉魏之际的趣尚有着更多、更密切的联系。

但是，卫夫人又毕竟是晋人。所以她提出了书的“骨力”说，指出：

善笔力者多骨，不善笔力者多肉；多骨微肉者谓之筋书，多肉微骨者谓之墨猪；多力丰筋者圣，无力无筋者病。

这个“骨力”说也与魏晋玄学背景下的人物品藻时尚有关。在魏晋，“骨”同“自我超越”型人格的内在个性、神情、智慧、风度等相联系，是人的个性风度之美的一种标志。如说：“王右军目陈玄伯，垒块有正骨。”“时人道阮思旷，骨气不及右军。”“韩康伯虽无骨干，然亦肤立。”“旧目韩康伯，将肘无风骨”（《世说新语》）等等，都把“骨”（或“骨气”“骨干”“风骨”“正骨”）视为一种指称人的内在个性人格风度的审美化概念。那么，卫夫人在这里就把“骨”的概念运用于书法美学思考，以“骨力”一词来表示书法用笔的内在力度，也可以说表示主体通过运笔所表现出的一种内在（人格）力量。卫夫人说：“下笔点画波撇屈曲，皆须尽一身之力而送之。”就是要求这样一种主体的内在（人格）力量。由此可以看出，“骨力”是与用笔有关的，是一种“笔力”。卫夫人在文章一开头就讲：“夫三端之妙，莫先乎用笔。”其原因即在对“骨力”的追求上。这说明，卫夫人的书法理想是推重刚力崇尚壮美的，但同时她崇尚的又不是秦汉时代那种外在感性的“大美”，而是内在理性的刚力与壮美，显然，这与魏晋玄学所标榜的内在理性的人格美范式是息息相通的，是后者在书法美学中的一种折射和体现。

然而到卫夫人的弟子王羲之那里，书法美学便发生了较大的变化。传为王羲之所作书论著作，今存有《题卫夫人〈笔阵图〉后》《书论》《笔势论十二章并序》《用笔赋》《记白云先生书诀》《晋王右军自论书》等数篇，但多疑为别人伪托，或后人袭取拼凑而成，但其中有些思想是很精彩的，不完全属于伪托者的粗鄙文字，也许确实不无所本，有的则可肯定是羲之的言论。我们不妨将其中比较精彩的思想，以及可以确定为羲之的言论，放在一起进行综合考察和论述。

可以确定是王羲之书法思想的，是他对“意”的特别关注，对书法写意特征的自觉认识和强调。对此他说了这样一些话：

顷得书，意转深，点画之间皆有意，自有言所不尽。（《晋王右军自论书》）

子敬飞白大有意。（虞和《论书表》）

飞白不能乃佳，意乃笃好。（《全晋文》卷二十六）

羲之这里所讲的“意”，其重要性就在于，它已经不单纯是那种尽力掌握客观物象、本质、形态、气势的外向之“意”，而是偏于一种在书法的点画之间显现出来的主体之“意”、内向之“意”、神情之“意”了。他说子敬飞白“大有意”，“意乃好”等，无疑就是从这个意义上讲的。他说“点画之间皆有意，自有言所不尽”一语，这个“点画之间”的、“言说不尽”的深意是什么？当然是主体所抒发的蕴于点画之中又超乎点画之外的某种微妙难言的心绪、情致、胸怀、神意了。我们知道，王羲之的书法以行草为主，而刘熙载在《艺概·书概》中说：行、草这种书，同篆、隶、正体比起来，“他书法多于意，草书意多于法。”既然草、行是同属一类的，那么行书也应是“意多于法”的。所以刘熙载谈到王羲之的《兰亭序》等作品时，很赞成孙过庭《书谱》中的这句评价，即“推极情意神思之微”，即《兰亭序》所表达出的“情意神思”是臻于极致的，这说明王羲之的书法审美趣尚是偏于表情写意的。那么，传为王羲之写的书论文章中所夹杂的一些颇精彩的话，也就很值得重视了。如《题卫夫人〈笔阵图〉后》中所说“心意者将军也”，“夫欲书者，先乾研墨，凝神静思”，“意在笔前，然后作字”等；《用笔赋》中所说“至于用笔神妙，不可得而详悉也。夫赋以布诸怀抱，拟形于翰墨也”等；《记白云先生书诀》中所说“把笔抵锋，肇乎本性”，“望之惟逸，发之惟静”等，皆是这样的精彩文字。可以肯定，如此强调“情意神思”，强调肇性写意的话语，即使不是出自王羲之之口，也是合乎他的基本意思的。显然，这和卫夫人“每为一字，各象其形”的说法是大异其趣的。这意味着，书法美学自王羲之始，已开始真正转到表情写意的趣尚上来。

不过，王羲之虽开始注重书法的表情写意，但也仍在一定程度上保留了卫夫人那种对客观“道”“理”的信仰。所以他又要求书法“必达乎道，同混元之理”，即主观的表情写意要暗合着客观的必然规律，同客观的道理法则相一致；同时还认为“阳气明则华壁立，阴气太则风神生”（《记白云先生书诀》），要求书法应“含文抱质”（《用笔赋》），主张内与外、意与象、阴与阳、刚与柔等等的不偏不倚，和谐统一。这一点体现在具体的书法美理想上，就是既讲究“藏骨抱筋”（作为对卫夫人“骨力”说的继承，见《用笔赋》），又讲究“力圆则润”（作为对单纯“骨力”说的扬弃，见《记白云先生书诀》），追求的是一种既有“筋骨”，又显“圆润”的书法之美。无疑，这是一种阳刚与阴柔均衡不偏的中和论美学观，与前述他在书法创作上的特点及后人对他书风的评价正是一致的。所以，正如他的书法是古典书法美的范本一样，他的书法美学也是古典和谐美理念的典型代表。

之后，王羲之所倡导的写意论书法美学得到了突出的发展，其中，羊欣、虞和、王僧虔等人的书法观点尤可重视。

羊欣是南朝宋书法家，其《采古来能书人名》一文，举列自秦至晋能书者凡69人，附以短评。他曾亲受王羲之传授书法，故时谚有“买王得羊，不失所望”之说。所以他在书法美学上也基本以羲之为准的。比如他断言王羲之是“古今莫二”，而对王献之的评价是“骨势不及父，而媚趣过之”。言语之间，流露出了扬父抑子，即循守中和而贬抑过媚的意思。而同时代的虞和则与羊欣不同，他开始表现出了崇尚献之书法趣味的倾向。

虞和著有《论书表》一卷，多述二王书事，兼及搜访名迹情形。其中记有一事说，有一老妪拿着十几把扇子在集市上卖，王羲之便问她一把扇子值多少钱，老妪说值二十文钱。王羲之就拿过笔来，在每把扇子上写了五个字。老妪非常惋惜地说：“我们全家的早饭就仰仗着这些扇子了，你怎么能在上面乱写字，把它弄坏？”王羲之便对老妪说：“你只说是王右军写的字，每把扇子要一百文钱。”老妪将这些扇子拿到集市上卖，一下子就被人抢购一空。老妪便又拿了一些扇子来找王羲之写字，羲之只是笑了笑，没再给她写。类似的事迹还记了一些。这些故事至少说明，王羲之的书法在当时已经是宝贝了，而之所以会如此，不仅因为王羲之的字写得好，而且也因为书法之美已成为时人的普遍好尚和追求。这确实是一个空前懂美、赏美、爱美、求美的时代。不过说到虞和本人的书法趣好，他虽然讲过二王父子“同为终古之独绝，百代之楷式”这样的话，但实际上他更倾向于王献之。他认为，钟繇、张芝与“二王”，甚至王羲之与王献之这“二王”之间的区别，都可以比作古与今的区别；而古与今的区别，即表现为“质”与“妍”的差异。他说：

古质而今妍，数之常也；爱妍而薄质，人之情也。钟、张方之二王，可谓古矣，岂得无妍质之殊？且二王暮年皆胜于少，父子之间又为今古，子敬穷其妍妙，固其宜也。

献之始学父书，正体乃不相似。至于绝笔章草，殊相拟类，笔迹流怿，宛转妍媚，乃欲过之。

所谓“质”与“妍”的区别，实际上就是形质与神采、象形与写意、功用与审美、遒力与柔媚等等区别。虞和此处观点，明显是肯定今古之变，更重写意审美的；而且他所重的书法之美，主要是一种宛转妍媚之美，一种优美。这就从理论上为王献之开辟的“妍美”书风起了推波助澜作用。其实这正反映了南朝书法审美趣尚的主流。

南齐王僧虔就是在这一书法美学的历史背景中出现的书法家和书论家。他有《论书》《笔意赞》等书论文章留世。他在《笔意赞》中提出了他基本的书法美学观点，那就是：

书之妙道，神彩为上，形质次之，兼之者方可绍于古人。

他所谓“神彩”，其意相当于虞和所讲的“妍妙”，即指书法在点画线形的自由流动中，通过超越点画线形的有限性而达到的一种神韵无限的审美境界。它近似于一种诗学上所讲的“象外之致”“韵外之旨”，是主体所表现出的一种微妙难言耐人品味的情怀意趣。而“形质”的意思，则大致相当于“类物象形”、用笔法度等，是一种感性有限的书法实体形式。王僧虔将“神彩”视为书法的审美至境，而把“形质”放在次要地位，实际上也就是把写意论美学趣尚置于象形论之上，把主体的内心表达看做书法的审美本质之所在。他在《论书》中说“伯英之笔，穷神静思，妙物远矣，邈不可追”，说张澄书“亦呼有意”，在《笔意赞》中说“必使心忘于笔，手忘于书，心手达情，书不忘想”等等，其中心意思就是强调书法偏于表情写意的审美性质。所以可以说，王僧虔的主要意义就在于，他站在南朝宋齐之际书法实践的立场上，将王羲之所倡扬的写意论书法美学观推向了一个新阶段。

当然，王僧虔毕竟是一位古典的书法美学家。所以他在强调“神采为上”的同时，又认为“神采”与“形质”“兼之者方可绍于古人”，要求书家在以心为本、以意为主的基础上，达到心手两忘、笔意相契的创造境界，实际上也就是讲究写意与象形、表情与用笔、必然与自由的中和兼备，均衡统一。这个“兼之”说，正体现了古典书法美学的最高审美法则。

所以，王僧虔明显跟虞和的偏爱“妍妙”有所区别，他是既崇尚妍媚之风，又讲究骨力之美。他一方面批评“谢综……书法有力，恨少媚好”，这是批评只重“力”，不重“柔”；一方面又说“郗超草书亚于二王，紧媚过其父，骨力不及也”；说“萧思……风流趣好，殆当不减，而笔力恨弱”（《论书》）等，这则是批评只重“媚”，不重“力”。他的理想就是追求一种既显“柔媚”又含“骨力”的书法之美。他强调书法应“骨丰肉润，入妙通灵”（《笔意赞》）。所谓“入妙通灵”，大抵指的就是心手两忘、笔意相契的书法境界，而这样的境界，其表现形态就是一种“骨丰肉润”的美。值得注意的是，这里将卫夫人的“骨力”说变为“骨丰”说，又将王羲之的“圆润”说变为“肉润”说，一字之别，意味深长。它表明，在王僧虔这里，写意的、优美的书法理想进一步凸现出来，但并不否弃象形的、壮美的书法形态，而是希望在主体内心自由的基础上使它们圆融和谐地统一起来。这标志着中国书法美学已相当自觉了，接近成熟了。

5.“物我之间”：诗文创作与诗文美学

文学，尤其是诗歌，比绘画、书法一类艺术要敏感得多，反映社会生活和士人意识要直接、迅捷得多。所以，文学创作及其美学的发展最突出最典型地体现着审美文化的变迁。魏晋之际，当其他艺术门类还几乎在沉默时，文学已对当时审美文化思潮的转变做出了强烈的反应。那么，在东晋南朝（宋、齐之际）的审美文化语境较之魏晋之际已有新的转换的情况下，文学活动及其美学思考又是怎样表现的呢？

从文学文本方面说，这一阶段诗歌、散文、小说等，无论在审美内涵还是在艺术形式上，都有了划时代的发展，如田园诗、山水诗、七言诗、格律诗、骈体文，还有传奇体的志怪小说、笔记体的轶事小说等，大凡后代文学所有的基本文体形态，这时期大致都已出现，并都臻于成熟。从文学美学方面说，其发展在这一阶段虽稍后于文学创作，但也有了较为深入的思考和建树，特别在对文学自身独特的审美属性、功能、价值、形式等等的注重与阐释上，更是达到了一个空前的深度。

田园诗

这一阶段文学发展的最重要的事情，大概莫过于田园诗和山水诗的相继出现了。在中国诗史上，田园诗、山水诗的出现，标志着偏于抒情的中国古典诗歌终于找到了最适合自己的审美范式。就凭这一点，这一阶段在中国审美文化发展中就写下了不可磨灭的光辉一章。

说到田园诗，自然要说田园诗人的代表陶渊明。他作为东晋初名将陶侃的曾孙，一生几次出仕，又几度归隐（006），在“名教”与“自然”之间，表现出了内在性格的矛盾与人生选择的彷徨。41岁那年，他终于下决心离开了官场，回归了田园，也回归了自我。他最有成就的田园诗大多是自此开始写的，其意义并不仅仅是建立了一种新的诗体，而更是塑造了一种新的人格；不仅仅是田园生活之描写，更是他的人生哲学和审美理想之表达。



006 《归去来辞图》（局部，明，马轼绘）

正如画家顾恺之是东晋人，其人物画的审美文化背景却仍在魏晋之际一样，陶渊明这位东晋人的田园诗，也主要以玄学思潮为其审美文化根源。当然陶渊明对佛教也是有所接触的。据说有一次名僧慧远请他加入“白莲社”，他先以许饮酒为条件，后来又“攒眉而去”。他曾与两个佛教徒周续之和刘遗民有过来往，但从其《酬刘柴桑》《示周续之、祖企、谢景夷三朗时三人共在城北讲礼校书诗》等诗作看，陶氏思想更近玄理，而与佛义反倒不合。由此可见他对佛教虽有接触，但所知甚少，而且也压根不感兴趣。然而他对道家之学却热衷得很。朱熹指出：“渊明所说者《庄》《老》。”（《朱子语类》卷一百三十六）而《庄》《老》正是玄学的骨干。白居易《题浔阳楼》云：“常爱陶彭泽，文思何高玄。”也说到了陶诗与玄风的关系。陶氏本人曾模仿《庄子》寓言作《五

柳先生传》以自况，文中称自己“闲静少言”“忘怀得失”等等，也都颇合玄趣。这都说明陶氏思想更近玄学语境。我们知道，玄学是一种以道为本，以儒为末，以“自然”为体，以“名教”为用的价值观念体系，甚至在以嵇康为代表的所谓“异端派”玄学那里，高举的理论旗帜干脆就是“越名教而任自然”。这种建立在“自然”与“名教”矛盾基础上的“自然”（主要是人的自然性情）本位论，实际上也正是陶渊明人生哲学的根本依托。与此相联系，魏晋玄学以“自我超越”为核心的人格本体意识，它在保留物、我差异的前提下所追求的“我”对“物”的绝对主体性和超越性，则构成陶渊明人格理想、审美理想的深层根基。这是我们解读和把握陶渊明田园诗的基本立足点。

正因为以玄学精神为特定文化语境，所以，在陶渊明的田园诗中，我们强烈感受到的主要不是田园之美，而是作者对于“自我”之独善、超越、和乐、自由人格的执着关注与铸造。在诗人的笔下，“我”虽失去了建功求名的希望，也郁积着某种苦闷和悲伤，但却没有走向沉沦和绝望，而是坚守着以“自我”为本位的人生哲学，以一种清醒而自觉地意识超解着自己，在“物”与“我”的关系上建立了一种贵“我”轻“物”的理想范式：

不觉知有我，安知物为贵。（《饮酒诗》之十四）
人为三才中，岂不以我故。（《神释》）
吁嗟身后名，于我若浮烟。（《怨诗楚调示庞主簿邓治中》）
所以贵我身，岂不在一生。（《饮酒诗》之三）

世俗的功名利禄、富贵荣华，都不过是身外之“物”，都是一种个体生命的“樊笼”和“尘羁”，因此，不是现世的功业，死后的名声，而是唯有个体性情的快乐心趣的满足，才是人生的第一要义、至上价值：“死去何所知，称心固为好。”（《饮酒诗》之十一）“今我不为乐，知有来岁不？”（《酬刘柴桑》）这些诗句里所贯穿的正是一种浓烈的自傲、自足、自得、自乐之情愫，一种真正的“自我”生命意识的醒觉。那么，如何实现贵“我”轻“物”的人格理想呢？在诗人看来，其直接现实的有效方式，就是离开庙堂，走出宦海，回到大自然的怀抱里，回到素朴淳真的田园生活中。只有在这里，“我”才能真正体味到生命超越的意义，享受到感性人生的快乐和自由：

久在樊笼里，复得返自然。（《归田园居》之一）
泛此忘忧物，远我达世情。（《饮酒诗》之七）
静念园林好，人间良可辞。（《规林诗》之二）

这里的“自然”，既是园林田野之自然，也是人性生命之自然。返回了自然，也就返回了“自我”。那么，一切世俗的荣辱、沉浮、利害、得失，以及由此带来的伤感与痛苦，就都会在这淳朴、安适、宁静、平和的田野园林中遗忘了，净化了，因为“诗书敦宿好，林园无俗情”（《还江陵夜行途中诗》）。诗人栖息于人性生命的家园，体味着个体性情的本

真，仿佛真的达到了“傲然自足，抱朴含真”（《劝农诗》）的“自我超越”型人格境界。可以看出，玄学“皆陈自然”（王弼）或“越名教而任自然”（嵇康）的精神在陶渊明这里表现得是很鲜明、很充分的。

然而，仅仅读懂这一层意思，还不能说已完全读懂了陶渊明。因为玄学思想崇尚“无”但并不绝弃“有”，本乎“内”但又讲乐乎“外”，实际上并没真正消除无与有、内与外之间的差异和对立，也就是并没真正消除“物”与“我”之间的矛盾。既然如此，“我”要想真正忘掉“物”也就是不可能的。于是，这样的问题就提出来了：陶渊明的返归自然，是否意味着他真的心情闲静灵魂安宁了？真的把大自然当成自己的“自来亲人”，当成自己的同族知己，同它达到两忘俱一的自由了呢？似乎还不能这么说。

陶渊明的田园诗虽总体上以平淡、自然为旨趣，并以此体现诗人对一种超越型自我人格的刻意追求，但仔细体味之，陶氏灵魂其实并没有在田园生活中获得真正的闲静与安宁，或者说并没有像人们所说的那样在人与自然之间达到两忘俱一的自由境界。陶渊明在“或有数斗酒，闲饮自欢然”（《答庞参军诗》）的同时，又情不自禁地感喟起“人乖运见疏”“言尽意不舒”（《赠羊长史诗》）了。遥想当年，“猛志逸四海，骞翮思远翥”（《杂诗》之五），而今却只能在“眷眷往昔时，忆此断人肠”（《杂诗》之三）的怀旧中度过岁月，于是，“有志不获骋”“我去不再阳”（《杂诗》之二、之三）的惆怅和凄凉便始终像梦魇一样纠缠苦恼着这位田园诗人，使他的整体人格笼罩着一层挥洒不去的悲剧色彩。朱熹说，陶诗中最能“露出本相者，是《咏荆轲》一篇，平淡的人如何说得这样言语出来”（《朱子语类》卷一四〇），这是点中陶诗要害的。所以说，陶诗在平淡自然的表象下面仍隐藏着难以消解的内外矛盾和物我冲突，而这与他在精神上始终未能走出玄学语境是有深刻关系的。

能进一步说明这一点的，是陶诗对田园景物的描写，也基本是一种以物衬我、以景喻人，或如同顾恺之所讲“此子宜置丘壑中”的“魏晋风度”模式。陶氏的田园诗，固然表达了诗人在园林野趣中寻求人格超越的一种行为方式，但观其主旨，田园景色并非诗人尽情玩味和欣赏的独立审美对象，而总体上仍然是一种陪衬性、背景性存在，是为突出诗人“自我”而设置的一种氛围，一种底色。因此，诗人对自然物的描写，更多的是一种借物喻己、托景言志的修辞形式。比如诗人写的最多的是松柏、秋菊、幽兰、竹林、归鸟等等可以暗喻真纯、清高、孤傲、超拔、刚正、自由等理想品格的意象，如写松柏，“感彼柏下人”“青松在东园”“青松夹路生”等；写兰花，“幽兰生前庭”，“荣荣窗下兰”等；写菊花，“秋菊有佳色”“菊为制颓龄”等。写的最多的还是鸟，因为鸟象征着无拘无束的飞翔和自由，所以成为追求自我超越的诗人最爱写的意象，诸如“纷纷飞鸟还”“晨鸟暮来还”“望云惭高鸟”“羁鸟恋旧林”“云鹤有奇翼”“响雁鸣云霄”“林鸟喜晨开”“归鸟趋林鸣”等等，不一而足。这类意象真正的审美意义不是对自然物本身的玩赏，而是诗人对自我人格的一种暗喻和肯定，显示着诗人一种玄思化的审美情怀。在这里，自然美是依附于人格美的。所以，严格地说，田园诗并非真正文人化的吟风赏月模山范水的

写景诗，而仍是一种偏于社会价值内涵的言志诗。

当然，也不能将田园诗等同于一般的言志诗，而与山水诗截然区分开来。事实上，陶渊明的田园诗又露出了向山水诗走去的端倪。著名的《饮酒诗》（之五）便是一例：

结庐在人境，而无车马喧。
问君何能尔，心远地自偏。
采菊东篱下，悠然见南山。
山气日夕佳，飞鸟相与还。
此中有真意，欲辨已忘言。

这一首脍炙人口的诗，在物色景致的描写中虽仍能约略现出诗人的自我形象，但其人格本体的意味已不很突出。它所呈现出的更多的是一种静谧、空灵、淡远、寂寥的审美境界。秋菊、南山、夕阳、归鸟，构成了一幅笔墨简省的山水写意画。独善的、超然的人格形象在这里隐没了，人与自然、物与我已经很接近两忘俱一了。其中“心远地自偏”一句，道出了诗境之空、静、淡、寂的心灵本体根源，虽仍不乏玄意，但也颇有些佛味了。这说明陶渊明尽管更通于玄学语境，但他毕竟生活在佛学盛行的东晋了，所以受些佛学的濡染也是不可避免的。他的这首与山水诗很接近的田园诗，大概与这种濡染是有关系的。这意味着，尽管陶渊明主要是一位以“自我超越”为主旨的田园诗人，但这种较为空灵淡静的田园诗的出现，则又在某种程度上揭开了向山水诗发展的序幕，预示了中国诗歌的一次重要变迁的即将到来。

山水诗

山水诗的崛然兴起，和一位叫谢灵运的著名诗人是分不开的。我们讲过，谢灵运是一位山水迷，而且他喜爱山水，不是因为政治失意（政治失意与迷恋山水之间并无必然联系），而是与他对佛学的深刻体悟以及由此所形成的特定审美趣味有着深切关系。所以，我们要谈谢灵运的山水诗，就不能不先简要地谈一下他的佛学观念。

跟山水画家宗炳同时是一位佛学家一样，山水诗人谢灵运也是有名的佛学家。汤用彤说：“南朝佛法之隆盛，约有三时。一在元嘉之世，以谢康乐为其中巨子。”[1]这说明，谢灵运并不是一般的佛学爱好者，而是一位很有影响的佛学家。佛学在学理层面上，关注的重心不是自我人格的塑造，而是内在精神（心灵）的扩展。这是它有别于中国本土哲学的地方。宗炳已明确指出了这一点，而谢灵运对此也极为重视。他说：“六经典文，本在济俗为治耳，必求性灵真奥，岂得不以佛经为指南邪？”[2]儒家经典的功能只是“济俗为治”，而佛教经典则是专门探求心灵的“真奥”，而谢氏感兴趣的正是后者的这一“功能”。正因如此，他非常推崇竺道生的“顿悟成佛”说。“顿悟”是相对于“渐悟”而言的。“渐悟”讲的是通过“积学”“累学”而逐渐地体悟到最高的本体。它要求的是一步一步地修炼功夫。但“顿悟”说认为，最高本体（佛）是一个不可分的整体，因而不能通过一步一步地“积学”“渐修”达到，而只能在刹那间（一念之间）豁然体悟到它。所以，对于这个不可分的本体，要么顿悟，要么不悟，没有“渐悟”一途。那么这个“顿悟”的基本方法是什么呢？用竺道生的话说，就是“以不二之悟，符不分之理”（慧远《肇论疏》选）。因为“佛”（“理”）是一个整体，所以是“不分”；而所谓“不二”，则指不要用二元模式来思维，不要在人与佛、有和无、心和物、本体与存在等等之间设定差异和对立，实际上它们是泯然无别的，是圆融整一的，因此，成佛的关键即在对最高本体的“一念”之间的豁然顿悟，而用不着向外面、向“西方”去一点点地追求，一点点地“渐修”。对于谢灵运来说，这个“顿悟”说之所以重要，就在于它提出的这种“不二”思维。用了这种思维，一切主客、物我、情理等等差别统统消失了，变得非此非彼、亦此亦彼了，人的心灵也因此而真得“无滞”“无累”了。所以谢灵运在《与诸道人辨宗论》中说：“至夫一悟，万滞同尽耳。”所谓“万滞同尽”，也就是世俗观念中一切的差别，种种的执着，都消泯无迹、浑然如一了。这个“不二”思维实际上就是佛学所谓的“中道”，用谢灵运的话说，则是：

壹有无，同我物者，出于照也。

“照”，《说文》解作“明也”，即照明、神明、明慧之意，在这里即指般若智慧的顿悟洞照。通过这种“照”，有和无、我和物的差别没有了，都两忘俱一了，这样，大千世界，万事万物，都成为普遍显现着精神本体之无限韵味的意象和境界。

显而易见，如果将这一佛学思想中的宗教神秘色彩剔除掉，它不正是中国古典山水美学和意境理论的精髓之所在吗？那么，佛学家谢灵运能成为中国山水诗的一位开山鼻祖，也就是一件不足奇怪的事了。

其实，作为刘宋时代山水诗人的代表，谢灵运正是从佛学的神秘中走出来，走向山水，走向自然的。在他的山水诗中，一个主要的特点，就是不再像田园诗那样明确标榜“自我”人格，不再具有明显的贵“我”轻“物”之色彩，而是鲜明地突出了一种以“心”为本的“感心”“赏心”“悟心”等审美意味。在谢诗中我们可以随处看到这样的句子：

邂逅赏心人，与我顺怀抱。（《相逢行》）
将穷山海迹，永绝赏心悟。（《永初三年七月十六日之郡初发都》）
含情尚劳爱，如何离赏心。（《晚出西射堂》）

这里反复出现的“赏心”一词，是“心意欢乐”和“娱悦心志”之意。可见，构成谢诗核心的不是“人格”而是“心意”。但谢灵运写的是山水诗，而不是直抒心意的表情诗，因此诗人的“赏心”又是通过感物写景自然完成的。换言之，诗人观赏一山一水，感受一草一木，实质上是在观赏自己的心情，感悟自己的神意，并在这观赏感悟中体验到内在的欢畅和自由。因为按照诗人的佛学观点，在“圣心”的“洞照”下，有与无、内与外、我与物、情与景等等是泯然无别澹然如一的，所以山水自然也就成了人的心情神意的外在感应形式，或者说就是“心”之本体的生动显现。故面对自然万象，诗人就会产生“人之执情，希景悼心”（《住京诗》）、“因云往情，感风来叹”（《赠从弟弘元》）的物我两忘之体验。在这个意义上，山水诗也正是古典写意诗、抒情诗的一种范本，是诗人“灵域久韬隐，如与心赏交”（《石室山诗》）的审美产物。总之，在谢灵运那里，不是“自我”而是“心意”，不是人格的超脱而是心灵的娱悦，不是贵“我”轻“物”的情性自守而是物我两忘的精神自由，成为其山水诗的基本题旨；而这，与般若佛学以精神为本、以“圣心”为境的内在义理正是相契互应的。

说谢氏山水诗是物我两忘的抒情诗、写意诗，即意味着在诗人的笔下，山水景物既不是所谓“起兴”的手段，也不是诗人人格情操的象征，更不等同于内心苦闷的慰藉物，而是诗人自由观赏、把玩、品味的审美意象：

景夕群物清，对玩咸可喜。（《初往新安至桐庐口》）
抚化心无厌，览物眷弥重。（《于南山往北山经湖中瞻眺》）
援萝聆青崖，春心自相属。（《过白岸亭》）
心契九秋干，目玩三春荑。（《登石门最高顶》）

在诗人看来，自然和人是一见如故的、心心相属的，它本身就似乎充溢着人的情感，人的意绪；人来到它身边，仿佛遇见的是知己，是亲人，难免会“想象微景，延伫音翰”（《赠从弟弘元》），不仅同自然发生情感上的沟通和交流，而且还会与之进行某种玩耍性的审美嬉戏。这是一种真正的主客无别状态。所以，山水诗一方面是抒情写意的，是主体的“赏心”“感心”“悟心”，即观赏自己的心情，品味内在的快乐，表达一种主观自由的性灵和精神，但表面看来却又是“极貌以写物”的，是观风赏月模山范水的诗。诗人是将自己隐没于自然之中的，与自然合而为一的，其所表现的正是王国维所说的“无我之境”；另一方面，它似乎是纯写山水的，是真正意义的写景诗，但实质上又是写意的，是中国古典抒情诗的代表。最好的山水诗往往是最好的抒情诗。它是处处不见“我”，却又处处都是“我”，处处都凝结着“我”的情怀、意趣和风韵。如他的一些脍炙人口的诗句：

池塘生春草，园柳变鸣禽。（《登池上楼》）
明月照积雪，朔风劲且哀。（《岁暮诗》）
云日相辉映，空水共澄鲜。（《登江中孤屿》）
石浅水潺湲，日落山照曜。（《七里濑》）

从这些充满无尽生机、情趣、韵味的物色景致中，我们不是正看到了诗人的一片空灵、闲静、冲淡、和悦的襟怀心境吗？

所以，在谢灵运的山水诗中，人与自然之间已经没有了田园诗里的主次、贵贱之别，其总体审美特征是内在的“有我”“有情”，却又凝结为“无我”“无情”的物景形态，物与我、情与景、人与自然是泯然两忘、浑然一体的。后代评家如皎然、黄子云、王夫之等，皆以“情景如一”之义解读谢诗，可谓得其三昧。需要指出的是，这个“情景如一”的概括，可不是一句简单的话，不是所有的诗都可以评价为“情景如一”的。只有在佛学文化语境中所产生的山水诗，才真正达到了“情景如一”。它所表述的正是一种既有佛禅意趣、又有审美韵味的诗化境界。

一般认为，田园诗人陶渊明比山水诗人谢灵运，无论在人格上，还是在艺术上，都要高出一筹。这种貌似合理的看法实在值得怀疑。因为且不论人格问题是一个复杂的问题，并没有一个固定的、唯一的标准，单就艺术来说，恐怕不能简单地作孰高孰低的断定。实际上，从审美文化的内在趋势讲，从中国诗歌艺术发展的规律讲，自六朝以降，真正代表诗歌主流形态的并不是田园诗，而是山水诗。同样，说起对南朝以及唐代以后诗歌发展的实际影响来，谢灵运也明显超过陶渊明。通过我们的研究也可看到，从田园诗发展到山水诗，从陶渊明发展到谢灵运，不

是偶然的，而是中国审美文化在诗歌领域所显示出来的内在必然。如果缺乏历史的、美学的眼光，而只是套用狭隘的道德主义尺度，那就难以对陶、谢诗歌真实的审美价值和意义，做出客观评价。

当然，山水诗在谢灵运那里毕竟才刚刚起步，还处于一种向王维式的圆熟化写作过渡的阶段。这也就是他的诗在某些方面显得雕琢、生涩、有失“自然”的原因。其实，这与宗炳的山水画也存在着“或水不容泛，或人大于山”（张彦远《历代名画记》）的缺憾是基本相似的。这是一种可以理解的历史性缺憾。

[1] 《汉魏两晋南北朝佛教史》第415页，中华书局，1955年9月版。

[2] 何尚之《答宋文帝赞扬佛教事》引述，《弘明集》卷十一。

律体诗与骈体文

自魏晋以来，中国审美文化发展的一个重要转折，就是人们对于那种几乎是纯粹之“美”的痴迷眷恋和自觉追求。这一点反映在文学上，便表现为语言形式美意识的崛然而起，其典型标志就是兴起于魏晋、全盛于南朝（北朝亦随后盛行）的律体诗和骈体文。

律体诗，一般视为近体诗的一种，起始于汉末魏晋的五言诗，初成于南朝齐的所谓“永明体”。永明，是齐武帝年号（483—493）。这一时期，围绕着武帝次子竟陵王萧子良，形成了一个由许多才名之士所组成的文学集团，其中最著名的，是萧衍、沈约、谢朓、王融、萧琛、范云、任昉、陆倕八人，号为“竟陵八友”。当时有一位跟萧子良也非常交密的人，叫周颙，他发现了汉字有平、上、去、入四种声调；“八友”中的著名诗人沈约，便根据四声和双声叠韵的学问来研究诗句中声、韵、调的配合关系，发明了“四声”“八病”之说。沈约所归纳的诗歌声律与晋宋以来讲究对偶的诗歌新尚相配合，就形成了具有格律的新体诗，史称为“永明体”。它造成了古典诗歌从比较自由的“古体”向格律严整的“近体”演变的一次关键性过渡和变折。这是文学语言之美的真正发现和提升。

谢朓是永明诗人中最有成就的一位，他与同族前辈谢灵运均擅山水诗，有“大小谢”的并称。他的诗将写山水与运用永明声律结合起来，显示出清丽细密、铿锵抑扬的审美特点，推动了山水诗的发展。不过从律体诗的角度看，他的《入朝曲》最有代表性：

江南佳丽地，金陵帝王州。
逶迤带绿水，迢递起朱楼。
飞甍夹驰道，垂柳荫御沟。
凝笳翼高盖，叠鼓送华辀。
纳献云台表，功名良可收。

此诗语言大都平仄协调，对仗工整，描写洗练，词采华美，是“永明体”的典型作品。

至梁、陈时代，诗歌的格律化倾向更趋严整。比如杜甫自述曾苦心学习过的何逊、阴铿，其对格律的讲究就已臻于完善。何逊有首《临行

与故游夜别》写道："历稔共追随，一旦辞群匹。复如东注水，未有西归日。夜雨滴空阶，晓灯暗离室。相悲各罢酒，何时同促膝？"此诗五言八句，平仄相间，中间两联对仗工整，承转有序，结句注重章法，已近唐代五律。陈代的阴铿有首《晚出新亭》写道："大江一浩荡，离悲足几重。潮落犹如盖，云昏不作峰。远戍惟闻鼓，寒山但见松。九十方称半，归途讵有踪？"此诗全部用平声韵，结句用反问，可谓字斟句酌，余味悠远，其营构意境与巧用声律的配合比何逊又进了一步。这表明，格律体诗距离唐代的成熟已经不远了。

所谓骈体文，也叫骈俪文、对偶文。它源于中国古代一种偶比对仗的修辞手法，该手法大抵起于先秦，习于两汉，盛于中古，成熟于唐代，进而造成了一种与散体文相区别的新文体。魏晋，特别是南朝是骈体文发展的关键时代。这时期骈体文的典型作者，如鲁迅所言，一为"文雅的庸主"，一为"柔媚的词臣"。前者如梁武帝、梁简文帝、梁元帝、陈后主等，后者如沈约、任昉、徐陵、江总、庾信等。帝王如此身体力行，群臣这样争宠翰墨，骈体文焉有不盛之理？骈体文的主要特点，是要求通篇文章句法结构相互对称，词语对偶，而且这个对偶还要分言对、事对、正对、反对等多种类型，句子的字数也趋向于骈四俪六，有"四六文"之称。在声韵上，则要求平仄配合，"辘轳交往"，达到音律和谐，抑扬铿锵。其他还有用典、比喻、夸饰、物色等各种技巧。南朝作家争先恐后地运用骈体文去表达原本由散体文来表述的内容，导致了骈体文的畸形繁荣，使骈体文成为南朝文坛最具典型性的文体。

刘宋时期最杰出的骈体文作家鲍照，不是那种围着人主转的世族重臣，但他在诗文创作上却享誉朝野，与谢灵运、颜延之并称"元嘉三大家"。他的骈体文代表作是《芜城赋》。此文以夸张对比手法描写广陵城的盛衰变迁，继而感叹繁华如梦世事无常，充满后人所说的"驱迈苍凉之气，惊心动魄之词"。其中用对偶骈俪句式描写广陵乱后的荒凉破败景象，尤让人触目惊心：

泽葵依井，荒葛罥涂。坛罗虺蜮，阶斗麏鼯。木魅山鬼，野鼠城狐，风嗥雨啸，昏见晨趋。饥鹰厉吻，寒鸱吓雏。伏虣藏虎，乳血飧肤。崩榛塞路，峥嵘古馗。白杨早落，塞草前衰。稜稜霜气，蔌蔌风威。孤蓬自振，惊沙坐飞。……

在作者笔下，"芜城"虽非死城，但却是一座恐怖之城。这种阴森可怖的、富于刺激性、震撼性的意象创造，除了主题的特殊意涵外，与其骈俪化、渲染性的有力描写是不无关系的。

南朝梁代善骈体文者最多，有代表性的也可以数出不少，以君主论，梁氏父子数人，萧衍的《净业赋》、萧统的《陶渊明集序》、萧纲的《晚春赋》、萧绎的《采莲赋》《荡妇秋思赋》等皆文辞精粹，抑扬清婉。以词臣论，更是人才济济，盛极一时。著名者如沈约、任昉、陆倕、丘迟、何逊、吴均、王筠、江淹、刘峻、庾肩吾、庾信、陶弘景等。其中丘迟的《与陈伯之书》颇可一观。这是一篇寄往魏将陈伯的劝

降书。文章虽为书信，但自由挥洒，收纵自如，以骈俪之体，写委婉之情。尤其写景一段，最为清丽动人：

暮春三月，江南草长，杂花生树，群莺乱飞。见故国之旗鼓，感生平于畴日，抚弦登陴，岂不怆恨！所以廉公之思赵将，吴子之泣西河，人之情也。将军独无情哉？

通过描写江南的宜人风光，以激发对方的故国之情，达到使其归降的目的，可谓独具匠心。作者在这里将抒情、说理与言语的骈偶形式巧妙地融合在一起，使骈体文写作显露出这样一种迹象，即开始摆脱片面追逐言词偶对的生硬技术状态，而逐步走向一种与内容融合无迹的较为圆熟自然的审美境界。

律体诗和骈体文在魏晋、特别是南朝时期的格外盛行，遭到之后人们较多的批评，甚至把它视为文学的一种堕落，其理由主要是说它“争构纤微，竞为雕刻”，“风雅不作”，“兴寄都绝”，也就是只讲形式，不重内容；只讲辞藻，不重情志；只讲审美，不重功利，违背了“文以载道”“经世致用”“劝善惩恶”等等所谓的“王化之本”，所以有害无益。这种批评指出了它过于强调形式、强调审美而忽视文学的社会内容和伦理功用，不能说毫无道理。但律体诗和骈体文的出现，又自有它的内在理由和根据，倘只用那种伦理功用论美学观作为唯一的批评尺度，不仅会有削足适履之弊，而且也违背审美文化发展的内在趋势和规律。实际上，这两种文体，有一个共同点，那就是都极为精深地发掘了文学中汉语词汇特有的声调之美，音节特有的结构之美，布局谋篇的均衡和谐之美等等，一句话，将形式美规律在文学中的应用推向了一个新阶段。它所带来的，其实不仅是诗文的好读、好听、好看，不仅是文学表现方式的趋于成熟，而且它标志着古代人心灵对形式美的真正敞开和向往，标志着华夏民族美学精神的一次解放，标志着中国审美文化从偏于善的价值向重视美的韵味的转变和飞跃，标志着审美意识的真正自觉和独立。

文学美学思想

东晋南朝（宋齐）时期的文学美学思想，也进入了一个较高的发展阶段。如果说魏晋之际在玄学理性思潮的背景下，文学美学提出了著名的“诗缘情”命题的话，那么这一时期的文学美学，则在佛学精神本体论的文化语境中，对“缘情”文学的内在审美要素、结构和蕴涵作了更为深入的思索，对作为文学媒介的汉语言的独特审美价值和规律进行了突破性的探讨，进一步强调了文学的表情写意特性和审美愉悦特征，从而为古典文学美学的成熟作了充分的理论准备。显然，在整个中古美学的“大转折”趋向中，这是一个向纵深拓展的阶段。

范晔的“以意为主”说 南朝宋范晔既是一位以作《后汉书》著名的史学家，也是一位很重要的美学思想家。《宋书·范晔传》说他“少好学，博涉经史，善为文章，能隶书，晓音律”，“善弹琵琶，能为新声”。这说明他不仅懂历史，而且也很有艺术修养；还说“晔性精微有思致”，说明他是个有思想的人。从他留下的零散言论看，他对文学就有着非常独到的理解和精深的思考。

范晔文学美学思想的核心是“以意为主”说。在中国美学史上，范晔是明确提出此说的第一人。他在《狱中与诸甥侄书》中写道：

文患其事尽于形，情急于藻，义牵其旨，韵移其意。……常谓情志所托，故当以意为主，以文传意。以意为主，则其旨必见；以文传意，则其词不流。然后抽其芬芳，振其金石耳。此中情性旨趣，千条百品，屈曲有成理……

性别宫商，识清浊，斯自然也。……但多公家之言，少于事外远致，以此为恨，亦由无意于文名故也。（《宋书·范晔传》）

在古代对“文”的内涵的解释过程中，范晔是一个相当重要的理论环节。他此处所说的“文”，按照罗根泽的看法，实际“与我们所谓‘文学’已无大异，不过未鲜明的谓此为文学定义而已”[1]。范晔认为，文学最忌讳的就是单纯追求形貌的逼似和辞藻的泛滥。它不能用带韵的文词来限制人的心意，更不能用王道政治的义理来代替文学的旨趣。文学源于“情志所托”，所以应“以意为主”。这个“意”指的是什么？当然不是别的什么“意”，而只能是与“情志”相通的“意”，或者说是一种内在自由的个体心意、情意、意念、意趣等。有了这样一种“意”，文学才会跟偏于现实

功用的“公家之言”区别开来，达到一种趋于无限的“事外远致”，产生难以言传、不可穷尽的审美趣味。这个“事外远致”说的提出是值得注意的。它首次触及“写意”论美学的一个重要思想，即艺术的美就是在有限中显现无限，在具体的事象中显现出超事象的神韵意味。所以，范晔此论，可视为钟嵘“滋味”说的雏形，还可看做司空图“韵外之致”“味外之旨”说的先声。

正因“以意为主”，所以在范晔看来，文学的功能就是用“文”（审美性的文辞）来传达出这样的“意”。只有以传达人的情感心意为主，文学才会呈现出不尽的趣味，而语言文辞只有用来传达人的情感心意，也才不会流于泛滥。有了这样的“意”“文”关系，文学自然就具有了像香气乐音一样赏心悦目的美。应当说，范晔在“以意为主”基础上对文学内容与形式的关系，也做出了崭新的、富于开拓性和创造性的解释。

正是从“以意为主”的规定出发，范晔对文学的“篇辞”形式作了很精到的说明。他认为，文学的形式不是外在的东西，而是人的性情、心意的一种自然呈现，即所谓“性别宫商，识清浊，斯自然也”。人的性情的感发，心意的流动，既然是自然而然的，则必是合乎“成理”的，即符合自然和审美规律的，所以他讲“情性旨趣，千条百品，屈曲有成理”。这样，“理”主要不再是外在的王道伦理，而是与人的心意相契合的“自然”之理，就文学言，这个“自然”之理就表现为一种有序的、合乎美的规律的“篇辞”形式。这样一来，情感内容与“篇辞”形式就成为同一件事情了。范晔在《后汉书·文苑传赞》中也说了同样的意思：

情志既动，篇辞为贵，抽心呈貌，非雕非蔚，殊状共体，同声异气，言观丽则，永监淫费。

文学的实质是“情志既动”，形式则就是“篇辞为贵”。文学的“貌”（形式）不是外在的、另加的，而就是“心”（内容、实质）的自然呈现。这样的形式，就既不是刻意雕琢的，也不是铺张泛滥的，而是与情志内容融合为一的，因而它很自然地符合着“丽以则”的审美原则，永远不会破坏中和之美。“情”在流动中自由地暗合着“理”，而“理”又凝结为一种由情感所呈现的形式，情与理也就达到了难分难解的无限和谐。这样，在“宫商”的“清浊”有序的组合中，就产生了一种新质，那就是超越着“宫商”“清浊”之感性有限性的“事外远致”，亦即涵蕴着人的“情性旨趣”的、不可穷尽的审美意味。应当说，范晔对形式美的这一看法，是独出机杼的，也是很深刻的。他一方面流露出了重形式之美的倾向，一方面又将形式之美统一在情意内容上，统一在内在心意的自然呈现上，使文学形式本身即具有无尽的审美意味。这无疑是对古代形式美学的一大发展，为此后沈约的形式美学构思开辟了道路。

总之，范晔的“以意为主”说的提出，可以说是为古代文学美学开拓了一种新话题、新思路，其意义跟绘画美学中宗炳的“畅神而已”说、书法美学中王僧虔的“神彩为上”说等等是大体相当的，基本处于同一历史环节的。

萧子显的“各任怀抱”说 萧子显是南朝梁史学家，曾撰《后汉书》百卷，今佚。又撰《齐书》六十卷，今称《南齐书》。萧子显同时也是位美学思想家，他在《南齐书·文学传论》里对文学的审美特性发表了非常精彩的、新鲜的意见，有些意见不仅发前人之所未发，而且对后代许多年而言，也具有明显的超前性。我们将他的美学思想概括为“各任怀抱”说，其中内涵主要有这么几个方面：

首先，萧子显认定，文学就是一种表现个人性情、抒发内在怀抱的艺术类型。他说：

文章者，盖情性之风标，神明之律吕也。蕴思含毫，游心内运，放言落纸，气韵天成，莫不禀以生灵，迁乎爱嗜，机见殊门，赏悟纷杂。……各任怀抱，共为权衡。

这里对文学所作的规定是明确的，颇具理论色彩的。文学之为文学，就在于它本质上是抒情的、游心的，是人的生命性情、爱欲体验的一种天然自由的表达形式，因而“情”（情感、情意等）的意义在萧子显的文学美学中是至关重要的。正因为文学是抒情表意的，所以萧氏认为，它的审美风貌必然是个性化的、绚烂多姿的，是生命个体“各任怀抱”的一种产物。这个“各任怀抱”说值得注意，它涉及了文学抒情的个性化原则，这在古典美学话语中是异乎寻常的。从理论的承续性讲，它是西晋陆机“缘情”说的一种深化，而“缘情”说在朱自清先生的解释中，就是指文学要表现“一己的穷通出处”。可见，个人化原则是魏晋以来“文的自觉”的一大标志。就萧子显本人而言，“各任怀抱”也并不是他的一个偶然想法，而是贯乎他思想的始终的。比如他还提出了“独中胸怀”说，也是讲文学应独抒自我之胸怀。所谓“怀抱”“胸怀”，即为个人的情感意欲、内在心理，与王道伦理、现实政治等外在价值大约是没直接关系的。所以，强调文学是一种个人性情、意欲、心灵、胸怀之表现，是萧子显美学理论的一大贡献。

其次，萧子显重“情”，也重“神”。这大约是晋宋以来的佛学精神本体论观念逐渐渗入文学意识中的表现。“神”与“情”有联系，都属主观范畴，但也有差别，“情”更偏于生命、意欲之体验，而“神”则偏于心灵、精神之活动。萧子显将“神”这一概念引入文学，体现了他对文学中的心、物关系的凝视，对文学中的心灵、精神因素的关注。这一点，除表现在前面所讲的“游心内运”一说外，还主要表现在以下表述上：

属文之道，事出神思，感召无象，变化不穷。俱五声之音响，而出言异句；等万物之情状，而下笔殊形。

在这里，他首次提出了“神思”概念，并把这一概念视为文学的根本，认为文学创作就是一个主体以神感物、以意召象的过程。正因为是一种主体神思的自由创造活动，所以文学的世界也是千变万化、多姿多彩的，充满了个性的无穷魅力。虽然大家都讲声律规范，但彼此说出的

话却又因人而异；万物的情状虽然是大家都共同面对的，但在每人的笔下却又显得迥然异趣，各有特色。这一切的原因在于文学是本乎“神思”的，而神思则是主观个别的、无限自由的。这也就是说，在“神思”与“物象”的关系上，不是主观的神思追逐、模拟客观的物象，而是主观同化着客观，神思塑造着物象。这里所深刻体现的，正是神思与物象、主观与客观、个别与一般、自由与必然等等之间的艺术辩证法、审美辩证法。对于中国审美文化来说，这个辩证法正反映着在佛学精神本体论语境中崛起的、一种偏于畅神写意的古典美学新趋势。

再次，正因为感到了文学主乎情性、本乎神思的特征，萧子显又进一步深刻触及了文学创作有意与无意、有目的与无目的关系问题，他说：

若夫委自天机，参之史传，应思悱来，勿先构聚。言尚易了，文憎过意，吐石含金，滋润婉切。杂以风谣，轻唇利吻，不雅不俗，独中胸怀。

萧氏这里所说，应是对文章开头所讲“放言落纸，气韵天成”一语的深入阐发。在他看来，文学既然是“事出神思”“各任怀抱”的，那么它当然就不应是一种预先策划的、有意“构聚”的理智活动，它来源于人的生命之天然、性情之自然，来源于一种不期而至的灵感。它在内心里涌动着，激荡着，想说出来却又说不出来，呈现为一种无意识、无目的的心理精神状态。应当让这种自然而然的生命意绪和心理精神无所拘忌地流淌出来。不能按着事先定好的框子和模子来写作，语言也要尽量地简明易懂，不要啰里啰嗦地说个没完，以至于淹没了内在的意旨。可以吸收民歌民谣的风格，它有利于真率自由地表达情感。不要刻意地追求雅或者俗，唯一应该做的，就是独抒性情，“各任怀抱”。当然，“委自天机”固然是根本的，但也不能否弃理性的东西。萧氏认为，文学还要“参之史传”，即要有一定的知识积累、文化修养和社会理想，有一个“有意”学习实践的必然过程。这样一旦进入创作，“有意”的学习就会转化为“无意”的创造，就会从必然转化为自由。这样写出的作品才会“吐石含金，滋润婉切”，具有真正的悦心动人之美。

不难看出，继范晔的“以意为主”说之后，萧子显更加深化了晋宋以来强调缘情、讲究写意的文学美学。当然差别也有一点，那就是范晔还非常重视文学的“篇辞”形式，而萧子显则尤为突出了文学的性情神意内容，而对其语言形式的关心却不明显，甚至对那种过于注重形式的倾向还持反感态度。从审美文化史的角度看，这正好构成了范晔美学的一个辩证否定环节。而对萧子显美学的辩证扬弃和发展，便成了萧统要做的事了。

萧统的“以能文为本”说 萧统是梁武帝萧衍的长子。武帝天监元年立为太子，未及即位而卒，谥昭明，世称昭明太子（007）。信佛能文。曾召聚文学之士，编集《文选》三十卷。其美学思想多体现在《文选序》及《陶渊明集序》中。

《文选》又名《昭明文选》，是萧统主编的文章总集。既为“文选”，就有个“入选”的范围、宗旨、标准问题。正是在这里，萧统集中体现了他对文学所持的基本审美理念和趣尚。他所规定的“文选”范围、宗旨和标准，大致可用他的一句话来表述，即“以能文为本”。那么，什么是“能文”呢？

昭明太子像



007　　萧统像（明刻本《三才图绘》插图）

“能文”，从字面意思看，似乎主要偏重的是文华、辞采等等语言形式之美。实际上，萧统虽非常重视文学的辞采形式，但这个“能文”还不仅仅指的是形式。对此，我们不妨从他的整体审美观念说起。

首先，萧统进一步承续和发挥了魏晋以来，特别是范晔、萧子显等人所强调的文学重在表抒个人性情的思想。据《南史·萧统传》载，他本人虽为太子，却也是个性情中人。他“性爱丘山，于玄圃穿筑，更立亭馆，与朝士名素者游其中”。曾泛舟后池，有人劝他最好再弄些女乐来，他便随口念了左思的两句诗：“何必丝与竹，山水有清音。”其品格趣味可见一斑。他尤好文学，每游宴赋诗，“皆属思便成，无所点易”，最喜与才学之士交，“文章著述，率以为常”，以至于“文学之盛，晋、宋以来未之有也”。了解了昭明太子的为人趣好，我们便不难走近他的文学美学思想了。他认为文学是写“情”的，而“情不在众事”（《陶渊明集序》）。“情”既不在众事，那就是一种个人的自然性情。但同时，这种个人之情，虽然远于“众事”，却又不是那种低级的情欲，因为“桑间濮上”，乃“亡国之音表”（《文选序》）；而真正的文学之“情”，却是与“道”这个本体相联系的，是“宜乎与大块而盈虚”的，因而它“岂能戚戚劳于忧思，汲汲役于人间！”萧统认为，对这一种“不在于众事”的、超乎“人间忧思”的个人之“情”，文学创作就应“随中和而任放”，加以自由地表达。他还说：“含德之至，莫逾于道；亲己之切，无重于身。”（《陶渊明集序》）在这句话里，有两件事是至关重要的，那就是“含德”与“亲己”。而“含德”的标志，就是掌握最高本体和真理；“亲己”的标志，则是重视个体自我的生命。说白了，所谓“含德”，就是要有

大智慧，要达到精神心灵的澄明洞达；所谓“亲己”，就是不要太难为、太拘禁自我的生命性情，而是应让它获得充分快乐和满足。可以说，这个“含德”与“亲己”之标准的设定，是对传统价值观的一种改造和突破。所以萧统在文学上要求抒发一种“与大块而盈虚”的个体之情，是以其独特的人格价值观作基础的。

其次，萧统对文学的伦理教化功能做了全新的阐释。作为一名皇太子，萧统当然要考虑文学的风教功用。但他并不拘泥于传统儒家的训诫，而是以一种新的眼光和尺度来看待这一问题。正是从前述“明道”与“重身”相统一的新的人格价值观出发，他在文学功能论上才独出机杼，认为那种发个体性情、写内心真意的作品，也是有益于社会教化的，不一定非以王化伦理为主题不可：“岂止仁义可蹈，抑乃爵禄可辞。不必傍游泰华，远求柱史。此亦有助于风教也。”（《陶渊明集序》）在他看来，像陶渊明的诗文，属于“贤人遁世”之作，但却是既“明道”又“重身”的，既体现了人生的最高智慧，又满足了个体的生命性情，这样的创作，真可谓“道存而身安”了，难道不是照样有助于人伦教化的吗？萧统对文学伦理功能的这一新解释，无疑会大大促进六朝审美文化日益自觉的内在化、表情化、心意化趋势。

再次，在对文学有了新的理解的基础上，萧统首次明确提出了文学的概念和标准。在他看来，诸子百家之作，贤人忠臣之辞，虽是“孝敬之准式，人伦之师友”，而且有的还才华横溢，立意深奥，巧智如悬，辞采繁茂，但它们却都有着明确的现实功利目的，而不是专意于审美愉悦的文学作品。他认为《文选》的内容应该“譬陶匏异器，并为入耳之娱；黼黻不同，俱为悦目之玩”，即都能给人以赏心悦目的审美快乐和享受。那什么样的作品才能满足这一要求呢？萧统为《文选》提出的美学标准是：

事出于沉思，义归乎翰藻。

所谓“事”，也就是其所表现的题材内容，它们都必须是有意义的，然而这意义的表达，不同于一般哲学的、道德的、历史的、实用的文章，它应有个性化的真情实感，应经过独特的审美想象与深刻的艺术构思，并具有相应的语言辞藻之美。只有这种内容和形式在审美基础上完满统一的文章，才是文学的，才会给人以赏心悦目的快乐和享受。如此说来，萧统所谓“文”，并不仅仅指的是辞藻形式，而是指一种能给人带来独特快乐的审美品性。它既包含美的形式，也包含美的内容。所以，他提出的“以能文为本”说，不仅已把文学的审美价值放在了首位，而且还由此设定了一种用以判断文学与非文学的美学标准。虽说这个美学标准尚有笼统含混之嫌，但却有非常关键的历史意义。它不仅使得《文选》成为极有价值的文学史资料，而且它的出现，也标志着古代对于文学之为文学的审美特性的认识已趋明朗，标志着文学美学思想的发展已逐步走向成熟。

沈约的形式美理念 魏晋以来的审美文化之所以被视为一种历史性转

折，呈现出空前的自觉，其重要标志之一就是形式美意识的觉醒。曹丕提出“诗赋欲丽”说，曹植首次将声律运用于诗歌创作，陆机倡导“音声迭代，五色相宣”的形式美规则等等，便是过去时代所不曾有过的。至东晋南朝，这一形式美理念更趋普遍。书法讲究“七条笔阵”“十二笔势”等，绘画讲究画科分类、线彩构图、“图绘六法”等，文学中范晔设想出“殊状共体，同声异气”的声律标准等，都显示了这一趋势，而最突出、最有代表性的则是沈约所倡导的“四声八病”说。该说的提出，意味着中国文学（主要是诗）美学已超越了着重强调内容价值的发展阶段，而开始独立地思考文学形式本身的审美意义和效应了，正如朱光潜所说，中国文学从此进入“脱离音乐而在文字本身求音乐的时期”[2]。

沈约历仕南朝宋、齐、梁三代，是著名的“竟陵八友”之一和“永明体”的创始人。他是一位学识渊博之人，不仅在史学方面著有《晋书》一百十卷，《宋书》一百卷，在佛学方面也有深厚造诣，著有《神不灭论》《佛记序》《佛知不异众生知义》《齐竟陵王题佛光文》等多篇佛学论文。在文学美学上的最大贡献，则是以“四声八病”为核心的声律论的提出。那么，他的声律论与他的佛学造诣有无关系呢？《梁书·沈约传》说：沈约“撰《四声谱》，以为在昔词人，累千载而不寤，而独得胸衿，穷其妙旨，自谓入神之作”。我们知道，沈约曾把佛学称作“原本心灵”的“神道”，而声律论又被他视为“入神之作”，可见二者之间是有内在联系的，只是这种联系远没有宗炳、谢灵运的美学与其佛学的联系那样密切罢了。同时，印度声明论（音韵学）于魏晋之际随佛教一同传入。声与韵的研究自此成为专门学问。沈约作为佛学家自然会对声明论有所了解，这一点与他的声律论的提出也肯定不无关系。

沈约的形式美学的总体思路可以概括为“以情纬文，以文被质”（《宋书·谢灵运传论》）。也就是说，他把内容与形式的关系理解为“情”与“文”的关系（“情”即是“质”），这跟当时的审美风尚是一致的。他认为诗歌创作一方面要根据情感来组织文辞，另一方面又要用文辞来润饰情感。一般认为，他无论在创作上还是在美学上，都以偏重文辞形式著称，然而他对“情”“文”关系的这一看法却不太受人重视。事实上，他的形式美意识与其“主情”论思想是互为表里，难解难分的。

如同南朝美学主流所显示的那样，沈约也非常强调文学的抒情品性。他所谓的“情”，大约有三层意思：一是指一种个体自我的、非他者、非史实的“情”，即所谓“直举胸情，非傍诗史”（《答陆厥书》）的“情”；一是直接规定着美的文辞的、通过美的文辞展示出来的“情”，即所谓“文以情变”（《宋书·谢灵运传论》）的“情”；三是这种“情”虽是个体性的、非“诗史”的，却并不与“理”相悖，而是通过“文”的自然有序之结构而“暗与理合”，即所谓“高言妙句，音韵天成，皆暗与理合，匪由思至”（《宋书·谢灵运传论》）的“情”。在沈约看来，“情”的这三层意思实际上完全是一回事。“文”的根柢、本源即在个人的“胸情”；有了“胸情”才会有“文”，“文”就是个体“胸情”的感性呈现；同时唯有本于“胸情”的“文”才会“暗与理合”、规范有序，否则就会变得杂乱无章，正所谓“天机启则律吕自调，六情滞则音律顿舛也”（《答陆厥书》）。沈约

对“情”的内涵及其与“文”“理”关系的独特把握和描述，说明他的形式美意识不是孤立的、偶然的，而是与他的“主情”论美学观念内在统一的。

沈约的形式美理念主要体现在以“四声八病”说为核心的声律论上。史载沈约曾著《四声谱》，现已不传。可窥见“四声八病”说大致精神的，仅有《宋书·谢灵运传论》《答陆厥书》等几篇文献。我们不妨将其中的关键内容摘引如下：

夫五色相宣，八音协畅，由乎玄黄律吕，各适物宜。欲使宫羽相变，低昂互节，若前有浮声，则后须切响。一简之内，音韵尽殊；两句之中，轻重悉异。妙达此旨，始可言文。（《宋书·谢灵运传论》）

宫商之声有五，文字之别累万。以累万之繁，配五声之约，高下低昂，非思力所举……若以文章之音韵，同弦管之声曲，则美恶妍蚩，不得顿相乖反。（《答陆厥书》）

这很可能是沈约声律学说中最根本的精神。它的基本原理就是在差异中求整一，在变动中求和谐。具体说来，它要求打破诗歌音律的单调之和与无序之韵，实现音律在有序变化流动中的和谐之美。一句之内，各句之间，要充分展示其低昂、轻重、清浊、参差等“殊异”和“变动”，在整体的调和协畅之中显示出一定的差异性、多样性，同时这种差异和多样又是前后呼应，不相乖反的。在他看来，这正是诗歌美的“入神”之处和“奥秘”所在。前代诗作，“虽知五音之异，而其中参差变动，所昧实多”（《答陆厥书》）；而对于诗歌声律，更是“自骚人以来，此秘未睹”（《宋书·谢灵运传论》）。言外之意，这个秘密终于让他发现了。

沈约认为，屈原的创作是讲究声韵、节奏的参差变动的，但此后却没人了解这个声律秘密了。人们只是强调规整、平衡、同一，因而诗歌不免“忽有阐缓失调之声”，显得呆板、迟缓，“虽清辞丽曲，时发乎篇，而芜音累气，固亦多矣”（《宋书·谢灵运传论》）。这种现象为什么会产生？沈约认为根源有二，根源之一是因为片面注重理性规范，而忽视了情感的自由表达。前面说过，情感的自由表达是“文”得以形成的前提，情感所借以表现出来的“高言妙句”是“律吕自调”“音韵天成”的。如果诗歌出现了“芜音累气”“阐缓失调”的毛病，那肯定是由于它“未经用之于怀抱，固无从得其仿佛矣”（《答陆厥书》）；而文学恰恰是“直举胸情，非傍诗史”的，只有直抒胸情，不拘史理，才会使声韵的变化节奏分明，妙趣横生。根源之二则是受到正统的伦理功用美学束缚的缘故。沈约指出，声律形式之美在一个只重功用价值的文化语境中是不会受重视的。“若斯之妙，而圣人不尚，何耶？此盖曲折声韵之巧，无当于训义，非圣哲立言之所急也。是以子云譬之雕虫篆刻，云‘壮夫不为’。”（《答陆厥书》）这段话不仅真切地描述了古代形式美意识发展的实际情况，而且还包含着一种闪光的思想，即它尖锐地指出了形式美观念与功利性语境的矛盾，深刻地触及了这样一个美学真理：形式美意识的崛起，是审美文化走向自觉和独立的最醒目的标志。

[1] 《中国文学批评史》（一）第122页，上海古籍出版社，1984年版。

[2] 《中西诗在情趣上的比较》第40页，《中国比较文学》创刊号。



三、古今南北的融通综合

公元502年，南齐皇室萧顺之的第三子萧衍废齐立梁，从此开始了他在南朝诸帝中在位时间最长的统治。由于他近半个世纪的励精图治，南朝梁代在政治、经济、文化等方面都发生了比宋、齐两代深刻得多的变化，从而成为审美文化发展的又一重要的转型期（当然这一重要转型期的设定也不是绝对的，实际上这一过程至少从南齐即已开始，一般人们将齐梁并称，即为如此。但梁代的转型势态又确实更显著、更深刻一些，所以我们拟从南朝梁说起。在具体的表述上，有时可能会向前延伸至齐代）。北朝与此相对应的时代则大约是北魏太和改制之后。从萧梁时代和北魏后期起，审美文化在继续深化晋宋主流趣味的同时，开始滋生出一种强烈的自我反思、批判和重构的历史需求，酝酿着一种更高层面的折衷、通融与调和的内在趋势。中古时代审美文化至此已进入一种综合期。

南朝梁、陈审美文化大致呈现出这样的复杂“症状”：一方面，魏晋以来缘情主意、尚丽重文的审美新趣尚、新思潮至此已发展到了非常充分和深入的地步，在某些方面甚至已走向极端。梁简文帝萧纲的“文章须放荡”说以及由他领导创作的所谓“宫体”诗堪为典型；另一方面，魏晋以来备受抑制的偏重伦理、主善尚用的儒家美学思想，此时开始趋于复兴，并同缘情主意、尚丽重文的审美新潮形成尖锐对峙之势，其代表人物是梁史学家、文学家裴子野。同时，这两个方面的对立势态，客观上也有力地启动了审美文化的内在调节机制，使其各种矛盾因素，特别是先秦两汉的审美传统（“古”）与魏晋以来的审美新潮（“今”）两大矛盾因素之间，开始历史地要求着一种新的均衡与糅合，以为审美文化向新的历史层面的运演上升做思想的、理论的准备。这一点尤为突出地体现在刘勰的煌然大著《文心雕龙》之中。

当然，“古”（传统）与“今”（新潮）的矛盾及其综合趋向，不仅突出体现在南朝梁、陈时代，而且也集中体现在南、北两朝之间。我们知道，晋东渡之后，魏晋玄学也随之南下，而北方则仍以儒学为主。大约与梁、陈同时，北朝审美文化开始了同南朝审美文化的交流过程；这一在南、北之间发生的过程。实质上也仍然是古与今两种审美文化趣尚的交融过程，其结果便是南、北双方继西汉以来的又一次历史性汇合之态势。

我们为什么将南朝梁作为这一阶段的起始标志？要回答这个问题，自然应返回到梁代之后的社会文化语境中去。梁代以后深刻促动着审美文化转型的社会语境因素大体有这么几点：

其一，社会主导力量的变化与重组。南朝梁代的社会主导力量发生了重大的变动，这就是出身寒门庶族的新地主、新贵族的兴盛和壮大。他们改变了魏晋以来门阀世族地主的绝对统治地位，改变了“士庶之际，实自天隔”的贵贱森严的等级界限，而成为与门阀大族共享统治权利的社会政治主导力量。我们知道，魏晋，特别是东晋和南朝前期基本是门阀世族的一统天下。虽说自南朝宋起，皇帝都是从庶族地主中产生的，如宋的建立者刘裕、齐的建立者萧道成，都属寒门出身。他们当政的朝代，门阀世族的权力开始受到挫折，而寒门庶族在政治上渐趋活跃，但总的说来，门阀世族仍享有极高的政治社会地位。在这种情势下，指望魏晋以来门阀世族所代表的那种审美趣尚发生大的改变是不现实的。这也是我们将东晋南朝（宋齐）时代作为魏晋以来审美文化新潮之深化阶段的主要依据之一。但到梁就有些不同了。梁武帝将魏晋以来的官品九品改为十八班。此一改制的实质在于，把原来一般情况下最高能升至官品六、七品，门品约为三品的层次稍高的低级士族，吸收到门品二品的高级士族行列中来。原来寒门庶族需要挖空心思加以攀附的高门一流，现在则可以通过制度途径达到了。这意味着梁代从体制上为寒门庶族地主步入社会政治文化中心提供了保证。梁武帝此举，就将南朝宋齐以来寒族地主阶层的不断崛升进一步制度化、固定化了。当然从另一方面说，梁武帝的官制改革，也反映了寒门庶族本身已不再只是长于武职吏事“奔走之劳”的低级阶层了，而是其文化素质、儒学修养、政治经验等已经大大提高了，能为学术、文才俱佳的梁武帝看得上了，可以彼此在一起讨论经学、礼学、文学、佛学一类东西了。从这个意义上讲，寒门庶族地位的提高，也并未真正削弱高门士族，倒是更加肯定了他们的文化“霸权”。这也表现出了梁武帝的高明之处。事实上，他的政治策略最终归于一点，即努力调和门阀大族和寒门庶族之间的利益冲突，通过二者并重的官吏选拔政策，使之共同为皇权政治服务。这一种社会主导力量之间调和势态的形成，便成为梁代的一个突出特点。这个特点对于审美文化的意义就在于，它构成了后者向均衡综合方向转型的历史动力和社会基础。

其二，作为对社会主导力量之变化和重组的一种反映，梁代的整个社会意识形态也发生了相应变化。首先是魏晋以来趋于冷寂的儒学开始走出低谷，成为官方明确提倡的一种哲学。这与寒门庶族地位的上升壮大是一致的，因为正如玄、佛哲学主要是高门士族所标榜的学问一样，儒家经学则主要为“寒门”“布衣”所研习和信守，是他们须臾不离的安身立命之术。所以梁武帝在提高了寒门庶族的政治地位的同时，也大大提高了儒家经学的文化地位。天监四年（502）他下诏置五经博士，说：

二汉登贤，莫非经术，服膺雅道，名立行成。魏晋浮荡，儒教论歇，风节罔附，抑此之由。（《全梁文》卷二）

梁武帝在这里如此明确地褒扬儒术，推重儒学，批评“魏晋浮荡，儒教论歇”的现实，这在整个中古时代都是异乎寻常的。它作为梁代文化的显著特征，标志着思想史上一个新的时代正在到来。

其次，梁武帝标榜儒术，更多的是出于巩固统治的实际政治需要，而并非真想恢复汉代那种繁琐的章句之学和刻板的礼法秩序。所以，他在尊儒的同时，更强调崇佛，讲究儒、道、佛的合一。因为同儒学一样，佛、道之学也是为他的政治利益服务的。虽然说佛、道之学作为出世主义的宗教体系，与儒学作为入世主义的世俗学说，二者有其相互对立冲突的一面（如东晋以来的沙门是否敬王者之争，即为其冲突形式之一），但在维护现有秩序、巩固君主统治方面，二者却又有着异曲同工之妙。这也是东晋以来统治者大兴寺观、倡扬佛道的一大原因。难怪自东晋以来，就不断有人提出儒、道、释合一的思想。到梁武帝，则明确提出了“三教同源”说。不过他这个“三教同源”，是指儒、道皆源于佛释：

老子、周公、孔子等虽是如来之弟，而为化既邪，止是世间之善，不能革凡入圣。侯王宗室，宜反伪就真，舍邪入正。（《全梁文》）

儒、道之学主要是治“外”的，其旨归在“世间之善”，但却不能使人“革凡入圣”，而佛释之学则是治“内”的，是“反伪就真”的，这个“真”，大约指的是与“世间之善”相对的性灵之真、人心之真。儒、道为如来之弟这个说法，一方面统一了儒、道、佛，一方面又将佛置于儒、道之上，实际上是将儒、道讲的“世间之善”返归于、筑基于佛学讲的人心之真、性灵之真，将治“外”建立在治“内”的本体基础上。这正是梁武帝特别重视佛教的原因。他大修佛寺，数次舍身，率群臣信佛，使南朝佛教达到空前鼎盛。他这样做的根本目的，是把佛教也作为一种统治手段（而非单纯的学理、学术），想通过治“内”而实现治“外”。所以他的理论表面看来是以佛为本，以儒为末，其实则是通过佛学之体来实现儒学之用，进而以更精巧的方式肯定弘扬了儒学。因此他的以儒归释，又以佛佐儒的哲学，本质上是既将儒学心性化、精神化了，同时又将佛学现实化、世俗化了。这反映了梁代奉行的确是一种旨在折衷通融、均衡综合的主流意识形态。

再次，单就梁代佛学本身来说，似乎也体现了这样一种综合意识。东晋以来的佛学最先是大乘空宗般若学，它的核心义理是“性空”说，不论本体、现象，还是主观、客观，都是“至虚无生”，都是“性空不实”。“空”本身就是精神本体，就是佛性智慧、涅槃实相。但南朝宋齐出现、而到梁代盛极一时的涅槃学，则从谈“空”转到谈“有”，以“有”为理论根基。这一转变，曾与僧肇一起就学于鸠摩罗什门下的竺道生为一关键环节。竺氏认为，般若学以虚空寂灭为精神本体，诸法实相，但这并不是佛教之最终义。佛教之最终义应是达到彻悟人生真相的涅槃之境。般若讲实相，涅槃讲佛性，道理本是一样的，但佛性之义，般若学却未明言。所以般若学主要讲实相之“空”，而未论及佛性之“有”。然而在竺氏看来，肯定佛性之“有”恰是《涅槃》高于《般若》之处。据此，竺氏提出两点主要学说：一是涅槃佛性说；一是顿悟成佛说。所谓涅槃佛性说，即讲众生皆有佛性的学说。竺道生不同意般若学以般若的“空”来否定涅槃的“有”，以“人无我”来否定“佛性我”，认为应当将般若学与涅槃

学结合起来，将“性空”与“真有”统一起来。因为佛作为一种普遍绝对、唯一真实的本体，是无时不在，无处不存的。它在万法乃是法性，在众生则是佛性。般若学强调众生“无我”，但涅槃学认为众生的这个“无我”，只是没有“生死我”，而并非没有“佛性我”。竺道生注《维摩经》曰：“无我本无死生中我，非不有佛性我也。”本有“佛性我”，所以不是“空”而是“有”。于是他明言：“佛性即我。”“一切众生，莫不是佛。”“一阐提人皆得成佛。”（《妙法莲华经注》）说“众生是佛”，还可以马虎过去，但说“一阐提人皆得成佛”，那似乎就有点离经叛道的意味了。因为“一阐提”是指那种断了善根的人，亦即世人所说的那种作恶多端不可救药的坏人。所以此说一出，群情大哗，都以为道生违经背义，遂将他赶出建康。他便来到苏州虎丘，继续坚持宣讲自己的观点。后证明他的观点是有佛学根据的，遂为世人所悦服。既然众生是佛，所以他又提出“顿悟成佛”说。在他看来，佛性人人皆有，但被世俗的垢障所“迷乖”、所遮蔽。只要“返迷归极”，则可见性成佛。所谓“返迷归极”，也就是拨开世俗“垢障”，直窥本体实相，从而大彻大悟，立地成佛。他这样说道：“良由众生，本有佛之见分，但为垢障不现耳。佛为开除，则得成之。”（《注维摩诘经·方便品》）因此他反对“渐悟”说，认为真理本体玄妙整一，不可分割，要么顿悟，要么不悟，中间没有“渐悟”这样的过渡环节；而顿悟就是“以不二之悟，符不分之理”（慧达《肇论疏》选），因而是体认佛性本体，跃入涅槃境界的唯一正确途径。

可以看出，般若学与涅槃学有同有异。二者本质上都属于精神本体论，都追求的是一种出世主义的理想境界。但二者又各有所侧重。般若学偏于宗教认识论的思辨，涅槃学则偏于宗教实践观的探索。前者面对的是整个对象界，偏于诸法实相的体认和洞照；后者则把目光集中于众生，偏于心性本体的觉悟和返归。前者重在般若智慧的领悟，后者则重在佛性真身的修持。前者玄奥深妙，适于高级士大夫阶层，其学理性、贵族气较浓，后者则通畅显易，更适于广大民间徒众，以信仰性、世俗味见胜。总之，般若学强调的是对“真”（宇宙真如实相）的神秘体认，偏于世界观方面，而涅槃学则讲究的是对“善”（人生理想境界）的瞬间觉悟，偏于目的论方面。从般若学发展到涅槃学，一方面标志着佛学的功能性、世俗性、实践性色彩更浓厚了，而另一方面，从（竺道生所代表的）涅槃学仍坚持“无我”与“有我”“性空”与“实有”、般若与涅槃的统一来看，梁代佛学也显露出了通融综合诸派学说的理论趋向。

最后，著名的无神论者范缜的理论也很有时代意义。自佛教兴盛以来，关于“神”的“灭”与“不灭”问题就一直争论不休。“神不灭”大约算得上是主流意见，但也不时有反对者，如南朝宋就有位何承天提出“无神”一说，但终因理论上的缺陷而不占上风，其实根本原因在于那个时代还没提出“无神”的文化需要。然而从齐入梁的范缜，他不但明倡“神灭”之论，而且还在理论上大获全胜。这固然是由于其理论无懈可击，然而更根本的还是其理论适应了时代文化的需求。如前所述，南朝后期，寒门庶族地主不断壮大，至梁，已成为主导性的社会力量。基于“神不灭”论的佛学，在其社会政治功用上，只对当权的统治者有利。对于正在崛起的、渴望重整天下、称霸立业的庶族地主阶层来说，佛学很大程度

上却是一种障碍。所以他们迫切需要一种无神论。范缜即出身寒门，是一位代表新兴庶族地主阶层的知识分子和思想家。他早在南齐时，就“盛称无佛”，“不信因果”。当宰相萧子良质问他：你不信因果，那为何有的人富贵，有的人贫贱？他便指着庭院里盛开的花树答道：人生就像树上的花朵一样，随风飘落，有的落在了厅堂上，有的则落在了厕所里，这完全是偶然的，哪里有什么因果报应？这就典型反映了寒门庶族地主要求打破门阀士族的世袭特权，重新分配社会政治权利的强烈愿望。由于意识到因果报应的理论基础是“神不灭论”，范缜便接着写了《神灭论》一文，一时“朝野喧哗”。萧子良纠集多人与范缜论辩，然而驳不倒他。到梁代，梁武帝便亲自撰《敕答臣下神灭论》一文，并发动了精通佛经的士人僧侣等六十余人，一起来再次围攻《神灭论》。因为他们清醒地意识到，“有佛之义既蹶，神灭之论自行”；而神灭论自行，则自然会否定统治者的“圣人”形象，“若论无神，亦可无圣”（王靖《答难神灭论》）。范缜则从庶族地主阶层的利益出发，针对“神不灭论”的种种观点一一驳斥，“辩摧众口，日服千人”（《梁书·范缜传》），到最后范缜的论敌们只好感叹自己“情识愚浅，无以折其锐锋”（《弘明集》卷九），梁武帝无奈之下，也只得草草收兵。

那么范缜的《神灭论》到底胜利在哪里？它的基本观点就是“形神相即”，“形质神用”。范缜认为，形和神并不是可以分开独立的两个东西，而是“名殊而体一”的，“形即神，神即形”，二者是有机的整体。所以根本不存在可以脱离“形”而永恒独存的“神”；“神”要以“形”为根本，为基础，“神”的产生和存在，也只是“形”的一种功能或作用，离开了“形”，“神”就无以附丽，二者是同一事物的两方面，既有区别，又是一体。这就有力地廓清了笼罩在“神不灭论”上的思想迷雾，为庶族地主阶层在开拓进取、重整乾坤的政治实践大业吹响了号角，开辟了道路。

从思想文化的角度看，同南朝其他观念形式一样，“神灭论”的胜利一方面标志着魏晋以来那种本“无”尚“虚”、主“空”崇“神”的文化趋势业已开始转型，标志着哲学向现实、存在、实践、世俗的靠拢，另一方面也并不意味着哲学从此便彻底转向了重“形”轻“神”、尚“实”避“虚”之途。实际上，范缜“形神相即”的命题在纠正魏晋以来过于务“虚”崇“神”之文化趣尚的同时，也在一定程度上表露出了将“实”与“虚”“形”与“神”等矛盾因素均衡融合起来的理论意向。这与当时整个社会意识形态的基本趋向也是一致的。

总之，从南朝梁开始，一种根基于政治、阶级、哲学、宗教等因素的社会文化语境的转型已经明显启动。那么，毫无疑问，这种以融通、综合为主流的社会语境的转型，自然也要在审美文化的发展轨迹中显射出来。

1.“摇荡性情”：感性生命原欲的审美化

南朝审美文化到齐梁之际，特别到梁代明确提出了复兴儒学、走向综合的历史需求，这绝不是偶然的，而是为审美文化内在矛盾因素的充分展开所规定的。那么这种充分展开的标志是什么？最典型、最突出的便是个体之“情”的张扬、生命之“欲”的释放及其对传统之“理”的冲击和挑战。这是一个审美趣味感性化、感性原欲审美化的时代。

我们知道，自魏晋以来，随着旧的伦理价值体系的退居边缘，一种以“自我超越”为内涵的人性自觉出现了，个体、自然、性情、欲望等等一直为伦常理性所看管的东西，开始成为社会意识凝注和追逐的中心。“妇人当以色为主”（荀粲）、“人性以从欲为欢”（嵇康）、“为欲尽一生之欢”（《列子》）等等，便构成一种时代的风尚。重要的是，这种对自然人性、情感原欲等的肯定，固然一定程度上反映了高门大族、统治集团腐朽没落的生活需求和方式，但总体上它跟一般的感性享乐、情欲放纵行为还有所区别，它并不是一种纯自然的生物本能的低级欲求，而是自觉的、有意识的生存价值选择，一种具有特定文化背景和理性内涵的思想观念，甚至它本身就是一种新的哲学，新的意识形态，因而它内在地包含着一种文化批判和重建的历史意义。指出这一点，对理解魏晋以来本乎自然、主乎情欲的文化风尚是不可或缺的。

在开始阶段，这一文化风尚还主要表现为对某种纵情恣欲的现实性“活法”的追求，偏重的是一种具体的生活行为方式的重建，而到东晋和南朝诸代以后，这种感性化的文化倾向便同士族阶层的审美趣味结合起来了，其感性的享乐便同审美的愉悦结合起来了，它不再仅仅局限于某种生活方式，而且很大程度上还成为人们的一种审美活动、审美方式。

《西曲》《吴歌》与“伎乐”之风

整个中古时期的乐舞世界堪称俗乐舞的一统天下。所谓俗乐舞，我们在汉代部分已有论述，它的突出审美特征就是直率奔放地抒情表意，而且大都表现的是男女两性之情意，其本原也大多来自民间乐舞。俗乐舞在西汉获得较大的发展，而晋宋以降，它在承袭汉魏乐舞旧制的基础上，又同南国民歌汇合一处，从而带上了鲜明的江南风情和时代色彩，并随着皇族文人的参与，在内容和情趣上不断达到新的审美境界。

中古时期俗乐舞的总称叫《清商乐》。汉代张衡在《西京赋》中对女乐演奏《清商乐》的情形即有描述：

促中堂之狭坐，羽觞行而无算。秘舞更奏，妙材骋伎，妖蛊艳夫夏姬，美声畅于虞氏。始徐进而羸形，似不任乎罗绮。嚼清商而却转，增婵娟以此豸。

看来汉代已有了“清商”乐舞。薛综注“清商”曰：“清商，郑音。郑音即俗乐也。”从张衡文中看，这里的“清商”是一种“俗乐”，而且还不是一般的“俗”，它是那种“秘舞”的“俗”。何谓“秘舞”？顾名思义，大约就是一种秘密演奏的乐舞。既然是秘密演奏，就是不便公开，就有可能会触犯社会禁忌，那么它的内容、形式也就不言而喻了。实际上我们从张衡的描述中，已可约略看出，《清商乐》确实够“俗”的：在男女夹坐、纵饮欢乐的馆堂中，女伎姿态妖冶浮艳，乐曲音调轻靡淫丽，一派“伤风败俗”之气，难怪蔡邕说“清商其词不足采”（《乐府古题要解》卷上引），然而却由此可窥见《清商乐》风貌于一斑。

建安时期，曹氏一门皆好俗乐俗舞。曹操迷好清商歌舞是有名的。《魏书·武帝纪》注引《曹瞒传》说：“太祖（曹操）为人佻易无威重，好音乐，倡优在侧，常以日达旦。”曹丕对“清商”俗乐的喜好，也丝毫不亚于其父。他建魏时，即设立了“清商署”。这是首次为《清商乐》设官方机构。曹芳做皇帝时也是迷恋“清商”俗乐的。《三国志·齐王芳传》注引《魏书》记述说：“（帝）每见九亲妇女有美色，或留以付清商。”从这个记载可看出，“清商署”基本是个女乐机构，或者说是个专门蓄养女性乐伎，以为男权社会提供歌舞享乐的机构。

永嘉之乱后，《清商乐》的一部分流入凉州，与《龟兹乐》融合起

来，成为著名的《西凉乐》，此为后话。《清商乐》的主要部分则随东晋政权而南渡，同江南的地方民间乐舞《吴歌》《西曲》相结合，形成了所谓南朝的“新声”。在《乐府诗集》里，清商曲辞分为《吴歌》《西曲》《神弦歌》《江南弄》《上云乐》《雅歌》六大类，其中《神弦歌》是巫觋祀神乐曲，《江南弄》是梁武帝改《西曲》而成，《上云乐》是表现神仙事迹的乐曲，《雅歌》则属雅乐舞，而华夏“新声”《清商乐》的主体则是《吴歌》和《西曲》。

《吴歌》和《西曲》是继《诗经》的民间歌舞、汉代《相和大曲》之后，中国古代俗乐舞的又一大发展。《吴歌》流行于长江下游，以当时的首都建业（东晋、南朝时改称建康，今南京）为中心。《乐府诗集》卷四十四说：“自永嘉渡江之后，下及梁陈，咸都建业，吴声歌曲起于此也。”《西曲》则流行于长江中游和汉水两岸，以江陵（今湖北江陵县）为中心。《乐府诗集》卷四十七说《西曲》“出于荆（湖北江陵）、郢（湖北武昌）、樊（湖北襄樊）、邓（襄樊略北）之间”。《吴歌》《西曲》流行的年代，大致都是在东晋南朝时期，二者只是有些早晚差别。《宋书·乐志一》说：“吴歌杂曲，并出江东，晋、宋以来，稍有增广。”而《西曲》也大多是盛行于南朝宋、齐、梁三代。

本来，自西汉以来，俗乐舞（008）就一直受到统治阶级的迷恋和推崇；晋宋之后，随着儒家伦理名教体系的日渐边缘化，以《吴歌》《西曲》为代表的俗乐舞更是登堂入室，成了皇家王族、达官贵人的须臾不离之物，而专用于祭礼仪式的所谓雅乐舞则进一步被“晾”在一边，或者是以俗代雅了，如《拂舞》《鞞舞》《铎舞》《杯盘舞》《巴渝舞》等在汉代都是俗乐舞，此时却被作为“前代正声”而进入庙堂，归于雅乐。这种重俗轻雅、以俗为雅的审美文化趣尚，之所以得以流行，自然与这时期上层社会，特别是皇族帝王异乎寻常的喜爱、激赏和推动分不开。《南齐书》卷四十六说：



008 南朝乐舞画像砖（河南邓县出土）

自宋（孝武帝）大明以来，声伎所向，多郑卫淫俗；雅乐正声，鲜有好者。

宋孝武帝时代所向慕的“郑卫淫俗”，主要指的是《吴歌》《西曲》。南齐高帝亦“好音乐”。据说他在一次宴会上，要求群臣“各效技艺：褚彦回弹琵琶，王僧虔、柳世隆弹琴，沈文季歌《子夜来》，张敬儿舞”（《南史》卷二十二）。这里的《子夜来》就是一首著名的《吴歌》。至于到梁武帝，虽比前代皇帝聪明了点，表面上勤苦节俭，但骨子里还是掩饰不住对俗乐舞的爱好。他在后宫中就设有《吴歌》和《西曲》女乐各一部。他还亲自创作了许多俗乐曲。上行下效，皇帝们的身体力行，自然对俗乐舞的“普及”起到了推波助澜作用。官宦阶层对俗乐舞的喜好情况完全可以想象，即使民间，也呈现出了俗乐俗舞盛极一时的繁荣局面。如宋文帝时代，“凡百户之乡，有市之邑，歌谣舞蹈，触处成群。”再如齐武帝时代，“都市之盛，士女昌逸，歌舞声节，袨服华装，桃花渌水之间，秋月春风之下，无往非适。”（《南史·循吏列传》）由此记述，也就不难想见《吴歌》和《西曲》在整个南朝城乡流行的繁盛境况。

俗乐舞何以在南朝上下会有如此大的魔力？最根本的一条，就是俗乐舞的抒情性题旨；而且这种抒情性非同一般，是那种强烈的、柔媚的、极具诱惑力的，其中甚至不乏淫放色彩的抒情性。当然，其所抒者更多的还是男女之间的情，这中间自然就缺不了某些性的意味。这一切，均与魏晋以来本于自然、主于性情而轻于伦理的文化趣尚相摩相荡、难分难解，是这一趣尚的必然指归。当然我们今天已看不到当时《吴歌》和《西曲》之载歌载舞的具体表演情景，对它的这一抒情特色，只能主要从其存留的歌辞中约略窥见一二。按《晋书·乐志》的说法：“吴歌杂曲……其始皆徒歌，既而被之管弦。”这就是说，“徒歌”是吴歌杂曲的原初形式；而“徒歌”者，虽然大约也是亦歌亦舞的，但这种歌舞形式中的歌辞部分，应当说是更合“清商”俗乐之民间品格和表情特性的，因而也是最本色、最有价值的。

《吴歌》和《西曲》之歌辞，现在看来有两类：一类是民间创作的；一类是包括皇族在内的文人阶层模拟民歌创作的。这两类形式上有同有异，而在审美内涵与情趣上则是两种境界。民间歌辞，抒情热烈而率直，具有情感的冲击力；而文人摹写的民歌，抒情委婉而含蓄，具有清妙的审美韵味。我们不妨分别举例辨析之。

下面是从《吴歌》和《西曲》中随机摘选的民歌：

绿揽迮题锦，双裙今复开。
已许腰中带，谁共解罗衣？（《子夜歌》）

妖冶颜荡骀，景色复多媚。
温风入南牖，织妇怀春意。（《子夜四时歌·春歌》）

开窗秋月光，灭烛解罗裳。
合笑帷幌里，举体兰蕙香。（《子夜四时歌·秋歌》）

红蓝与芙蓉，我色与欢敌。
莫案石榴花，历乱听侬摘。（《读曲歌》）

这种歌辞在《吴歌》和《西曲》中是广泛存在的。这些民歌表达男女情爱，是不加掩饰的，歌声在“郎”“欢”（对方）、“我”“侬”（主人公）的深情倾诉中，充溢着对爱情的热切向往和大胆追求，字里行间那种情感的率真、自然、执着、浓烈，当然还有失恋的痛苦与离别的忧伤，都是那样透明如水，热烈似火，甚至如《子夜四时歌》中有句说的，是“妖冶颜荡骀”，在给人以情感心理愉悦的同时，也在某种程度上给人以健康的感官刺激和性的魅惑。这是民歌强大的生命所在、魅力所在。其实，这种民歌浓郁的抒情色彩和天然气息，也正是吸引皇家贵族、文人雅士的地方。他们不仅痴爱这些民歌，而且有些人还要模拟这些民歌来进行创作。我们可以选梁武帝为代表，这不仅因为梁武帝雅好文学，而且因为他摹写过这类歌，并且写的尤其多。比如，在《子夜歌》42首歌辞中，最后两首据《玉台新咏》说就是梁武帝拟作的，兹录于下：

恃爱如欲进，含羞未肯前。
口朱发艳歌，玉指弄娇弦。

朝日照绮钱，光风动纨素。
巧笑倩两犀，美目扬双蛾。

从遣辞用句的方式看，这两首确与《子夜歌》前四十首明显不同。那种抒情表意的直率、自然没有了，而一种宫廷味的、矫揉造作的气息则跃然纸上，诸如“朱口”“玉指”“两犀”“双蛾”之类词语，在民歌中是难得见到的。说这两首歌是梁武帝所写，应当是比较合理的。当然从另一角度看，这种歌辞也有它的审美特点，如表意的委婉含蓄和语词的骈律技巧等，也不宜统统否定。据《乐府诗集》载，梁武帝还拟作过《子夜四时歌》七首，《团扇郎》两首，《杨叛儿》一首，《襄阳蹋铜蹄》三曲、《上云乐》七曲、《江南弄》七首。我们再略举几例以作辨析：

手中白团扇，净如秋团月。
清风任动生，娇声任意发。（《团扇郎》）

草树非一香，花叶百种色。
寄语故情人，知我心相忆。（《襄阳蹋铜蹄》）

美人绵眇在云堂，雕金镂竹眠玉床，婉爱寥亮绕红梁。绕红梁，流月台，驻狂风，郁徘徊。（《江南弄》）

这里的描写虽有时也显得像民歌一样明白如话，但细琢磨，便会发现它其实是很有匠心，很讲技巧的，其譬喻、联想的时空跨度和表情寓意的深微细致，都与民歌迥然异趣。至于其中不时出现的文人化、矫饰性辞藻，诸如“娇声”“美人”“玉床”“婉爱”之类，也非民歌中所能有。这种描

写，情感的冲击力不及民歌，但也有它独有的抒情方式和耐人咀嚼的审美意味。可以说，它赋予了感性化、情欲化对象以一种审美的距离感和朦胧感。它并没有消除那种男女情爱的感性魅力，也许，它的委婉表述反而更强化了这种魅力，使这种魅力更耐得住品味。看来，简单地在民间歌谣与文人创作之间作孰高孰低的价值裁决，从学术上说似乎并不是个好办法，二者实际上各有长短。在审美文化发展的意义上，南朝《清商乐》的流行从开始时以民歌为主，到齐梁时候皇族文人的参与创作，至少说明民歌写作及其抒情方式的一种进步，也反映了审美文化总是由“俗”而“雅”转型发展的一般规律。《清商乐》后被隋文帝称为“华夏正声”，归入了隋朝的《七部乐》《九部乐》就是一个证明。

南朝俗乐舞的独特魅力还在于，它在演唱形式上追求娇媚轻艳、绮丽纤柔的优美风格，一种来自感性体态的赏心悦目之美。《清商乐》本是一种载歌载舞的民间艺术，它边歌唱边舞蹈，辅以乐器伴奏，所以它的魅力不仅在于以情爱为题旨，而且还在于它能直接愉悦人的视听感官，让人看着着迷，听着快乐。中古时期南方俗乐舞类型较多，除了我们前面讲过的《拂舞》《鞞舞》等数种“始皆出自方俗，后寖陈于殿庭”（《乐府诗集》卷五十三）的雅化乐舞外，还有《公莫舞》《白纻舞》《明君舞》《前溪舞》《翳乐》《子夜》《凤将雏》《欢闻变》《团扇郎》《乌夜啼》《莫愁乐》《采桑度》等等，其中较有代表性的俗歌舞便是《白纻舞》。

《白纻舞》（009）是一种以舞服为名的女子抒情舞蹈。《宋书·乐志》说：“《白纻舞》，按舞辞有巾袍之言。纻本吴地所出，宜是吴舞也。”《白纻舞》产生于三国吴地，盛行于晋、宋、齐、梁、陈各朝。这个《白纻舞》的具体情况，现在只能靠《乐府诗集》所收录的《白纻舞》歌辞和观舞诗来加以了解。它在主旨意趣上，最初可能与祭仪降神的巫舞有些关系，如晋《白纻舞》歌诗中有“清歌徐舞降祇神，四座欢乐胡可陈”之句。不过该舞后来主要还是表现一种及时行乐的观念，《乐府解题》就说：“古词盛称舞者之美，宜及芳时为乐。”所谓及时行乐，无非就是别在乎名教伦理中怎么说，而是重在生命欲求的满足和个人性情的快乐。这样一种题旨，正好应和了本乎自然、主乎性情而疏于伦理的时代审美文化趣尚，所以能够引起观看者、欣赏者的普遍共鸣。



009 《白纻舞》意想图（吴曼英绘）

不过《白纻舞》的特色还主要在表演形式上。该舞在舞蹈服装、形体、动作、姿态等方面的设计上，可以说极尽了轻盈、娇媚、纤柔、精妙，甚至妖冶、艳丽之美。就说服装，那是一种用白纻（用苎麻制成的白布）做成的“丽服”，上面缀以华丽的美饰。有晋歌曰：“质如轻云色如银，爱之遗谁赠佳人。制以为袍余作巾，袍以光躯巾拂尘。”又有鲍照《白纻歌》曰：“纤罗雾縠垂羽衣”，“珠屣飒沓纨袖飞”。从这些赞美白纻舞衣的诗中，我们不难想见该舞服装的精美与华丽。不消说，它给人视觉上的美感当是非常强烈的。它在表演动作、形态等方面，则着意于表现其轻柔之美，媚艳之丽。描写其轻柔之美的歌辞很多，如“轻躯徐起何洋洋”，“质如轻云色如银”（晋歌），“仙仙徐动何盈盈”，“体如轻风动流波”（宋刘铄歌），“歌儿流唱声欲清，舞女趁节体自轻”，“妙声屡唱轻体飞，流津染面散芳菲”（梁张率歌）等。“轻柔”作为当时舞蹈艺术的一种审美标准，反映了人们对优美之态、阴柔之趣的特别追求。它要求舞伎不仅体态动作必须“轻柔”，而且整个身材体型都要体现出“轻柔”之美，比如其腰肢就讲究越纤细越好。《梁书》载，有一位善音律的羊侃，养了很多歌女舞伎，其中有舞人张静婉，容色绝世，其身形非常纤细，腰围仅一尺六寸，时人都推崇她能跳“掌上舞”；但有时对“轻柔”之美却不免强调得过了分。据说晋代石崇做荆州刺史时，为了使他蓄养的舞伎体态轻盈，便用能沉于水的香末，铺在“象床”上，让舞伎们从上面走过，而不要留下脚迹。谁要是不留一点脚迹，就赐珍珠百琲；若有脚迹，则减少舞伎的饮食，令其体形变得轻盈（《拾遗记》卷九）。这样来追求舞蹈的轻柔之美，简直就是对伎人的一种体罚了。不过这倒也说明了当时人们对优美之舞的一种好尚。

除轻柔之美外，当时描写《白纻舞》之华艳娇媚的歌辞更趋繁多，且越往后这种描写就越突出，到梁、陈之际则达到极致，如晋《白纻舞》歌诗有句曰：“双袂齐举鸾凤翔，罗裾飘飖昭仪光”；宋鲍照的《白纻歌》有句曰：“桃含红萼兰紫牙，朝日灼烁发园花”；宋汤惠休《白纻歌》曰：“徘徊鹤转情艳逸”，“容华艳艳将欲然”；齐王俭的《白纻辞》

曰："情发金石媚笙簧，罗袿徐转红袖扬"；梁沈约《四时白纻歌》曰："如娇如怨状不同，含笑流眄满堂中"（《春白纻》）；"朱光灼烁照佳人，含情送意遥相亲"（《夏白纻》）；"白露欲凝草已黄，金琯玉柱响洞房"（《秋白纻》）；"寒闺昼寝罗幌垂，婉容丽色心相知"（《冬白纻》）。可以看出，晋、宋时候，人们着重描写《白纻舞》的服饰动作之华美艳丽，而至齐梁时候，人们则偏于描写《白纻舞》之舞伎的色相情态了。在沈约的歌辞中，《白纻舞》是无比美妙的，而表演该舞的女伎更为娇媚多情、妖冶动人。他的用辞结语更为讲究了，然而其感性化色彩却也更浓烈了。

“宫体诗”：一种审美化的情欲话语

将南朝时代的感性化审美文化趣尚推向极致的是梁代出现的“宫体诗”。所谓“宫体诗”，简单说，就是在梁代宫廷盛行的一种诗体。一般认为，它是由梁简文帝萧纲所领导、有宫廷内皇族臣僚倾力追随而创作的一种特殊诗体。《南史·梁简文帝纪》云：“（简文帝）雅好赋诗……然帝文伤于轻靡，时号‘宫体’。”唐杜确《岑嘉州集序》云：“梁简文帝及庾肩吾之属，始为轻浮绮靡之辞，名曰‘宫体’。自后沿袭，务为妖艳。”实际上，从晋宋到梁陈，许多诗人的写作是与“宫体诗”的审美取向一路的。其中有代表性的是：晋代陆机，宋代鲍照，齐代王融、谢朓，由齐入梁的沈约，梁代萧纲、萧衍、萧绎、庾肩吾、徐摛、丘迟、吴均、何逊、江淹、王僧孺、何思澄、庾信以及由梁入陈的徐陵。可以看出，尽管“宫体诗”的审美路向自晋开始（更早一些甚至可追溯到魏晋之际的曹丕、曹植、张华等人的诗歌趣味），但其高峰期无疑是在梁代，或者说，到了梁代，魏晋以来那种本乎自然、主乎性情、崇尚绮靡、偏重艳丽的感性化审美趣尚才被推向了极致和顶峰，所以也可以说它是流行于梁代宫廷的一种诗风和诗体。

史书中对“宫体诗”审美特点的描述是“轻靡”“妖艳”或“轻浮绮靡”等等，这种描述突出了“宫体诗”所具有的感性化、情欲化、官能化、阴柔化等审美倾向。不过，由于种种可知与不可知的原因，这种审美倾向在历史的解说过程中被过分地渲染和夸大了，“宫体诗”几乎成了色情、淫荡、堕落，以及“亡国之音”（《北史·文苑传序》）的代名词。除了艺术上被认为尚有可取之处外，它给人们的印象，基本就是一些低级的、有害的、散发着腐朽糜烂气息的文字糟粕。

其实，如果我们不局限于一种“经世致用”的伦理功利主义眼光，而是从审美的、艺术的、文化的角度来观察，从中国文人的生存状态及其写作心态来辨析，或者至少撇开历史留下的偏见，真正立足于对这些诗歌本身审美涵义的确切解读，那么就可能会得出与以往不尽相同的看法和结论。我们不妨先弄个明白，“宫体诗”在历史上何以会那样招人嫌恶甚至是仇视？它到底写了些什么？

“宫体诗”的一个最特异的地方，便是专写“闺情”。明代胡应麟说：“《玉台》但辑闺房一体。”《玉台》即徐陵主编的《玉台新咏》，是收录“宫体诗”最多最集中的文献。清纪容舒说：“按此书之例，非词关

闺阃者不收。”所谓“闺房”“闺阃”，也就是女人的卧室。同时，在古代男权社会的文化观念中，“闺房”“闺阃”也是一种具有性意味的符号，是一种性的象征。专以“闺房”“闺阃”为题，自然就是专写男女之情、两性之事。这正是“宫体诗”最为历代所诟骂的焦点所在。因为在正统诗学，特别是儒家诗学观点看来，诗是“言志”的，而这个“志”主要是一种伦理怀抱，是一种情理结合的东西，一种“发乎情，止乎礼义”的价值，所以诗虽是言志抒情的，但这个“志”和“情”却是契合“理”的；而且诗的使命和归宿也是伦理功用的，是旨在“经夫妇，厚人伦，美教化，移风俗”的。然而“宫体诗”却违反了这一诗学原则。它只发乎情，却不止乎礼，因而有悖情理中和的古典原则，有悖伦理功用的诗学目的，当然就是“邪”，就是“淫”，就为男权社会所不容。所以陈玉父在《玉台新咏集·序跋》中说“宫体诗”：“顾其发乎情则同，而止乎礼义者盖鲜矣。”止乎礼义者鲜，所以被称作“亡国之音”。然而，历史上也有不从王道伦理的立场，而从诗的审美本性、抒情本性来肯定“宫体诗”的，比如明代袁宏道就称赞此诗“清新俊逸，妩媚艳冶，锦绮交错，角色逼真”，直令他“读复叫，叫复读，何能已已”（《玉台新咏序跋》）。为什么唯独袁宏道会如此说？因为他作为“公安三袁”的首领，标榜的是“独抒性灵”说，呼唤的是具有浪漫主义色彩的情感解放精神，其美学立场是反古典、反正统的，因而能充分认同“宫体诗”的审美题旨。所以，“宫体诗”在历史上备受非议和责难的根源，从美学上讲就是以封建主义为基础的古典主义原则，以及伦理功用主义的美学传统。可见，美学立场不同，对“宫体诗”意义的解读也就不同。

那么，“宫体诗”又是怎样描写“闺情”的呢？

首先应当承认，“宫体诗”在题材内容上专写男女之情、两性之事，不仅闯进了一个为正统诗学所忌讳的领域，而且其遣词造句取景立意也是颇为放肆大胆的。大凡女人情态和性感、男人的性心理和性欲望，甚至同性恋、恋物癖、窥淫癖、裸露癖之类，都或多或少、或隐或现地给予了描述，正如徐陵在《玉台新咏序》中所说：

至如东邻巧笑，来侍寝于更衣；
西子微颦，得横陈于甲帐。
陪游馺娑，骋纤腰于结风；
长乐鸳鸯，奏新声于度曲。
妆鸣蝉之薄鬓，照堕马之垂鬟。
反插金钿，横抽宝树。
南都石黛，最发双蛾；
北地燕脂，偏开两靥。

仅从这段文字中即可看出，在“宫体诗”的视野中是没有什么两性文化禁忌的，没有什么是不能写的。以梁简文帝萧纲为例，《玉台新咏》收了他109首诗，大多是写倡女舞伎及其体貌姿容情态服饰的，还有的则是写女人卧具睡姿等等，如《倡妇怨情》《美人晨妆》《咏晚闺》《春闺

情》《林下妓》《听夜妓》《春夜看妓》《倡楼怨节》《和湘东王名士悦倾城》《咏内人昼眠》《和徐录事见内人作卧具》等等，甚至还有一首描写同性恋的诗《娈童》。仅从这些题目中即不难窥见萧纲所领导的“宫体诗”创作的大致题材和旨趣，就是专写女性之魅力和两性之情欲。

作为男性诗人的写作，“宫体诗”所描画的对象全是女性，所反映的则是男性世界的“情人”范式和审美趣味。那么，宫体诗人笔下的女性是什么样子呢？总体而言，她们不是那种淑女贵妇、贤妻良母的类型，而是才貌俱佳的美女、色艺双全的丽人；而且这些美人的“美”是一种艳美，这些丽人的“丽”是一种妖丽。不用说，有这种“美”、这种“丽”的女子一般是些能歌善舞的倡人乐伎，是能满足男性群体的“情人”梦想和隐秘欲念的女性。萧纲迷恋的就是这种女性，他在诗中赞美她们，“仿佛帘中出，妖丽特非常”（《倡妇怨情》）；“丽姬与妖嫱，共拂可怜妆”（《戏赠丽人》）；“朱帘向暮下，妖姿不可追”（《咏晚闺》）；“戚里多妖丽，重聘蔑燕余”（《咏舞》）；“谁家妖丽邻中止，轻装薄粉光闾里”（《东飞伯劳歌》）等。值得注意的是，这里所反复欣赏的是一种“妖丽”型女性。何谓“妖”？唐玄应《一切经音义》卷一引《三苍》曰：“妖，妍也。”《玉篇·女部》曰：“妖，媚也。”显然，这个“妖”就是一种艳丽、妩媚的美，用性文化的视角看，也是一种对男人来说颇具性感魅力的美。

然而，这是否意味着“宫体诗”对女性美的描写、对性心理的表抒一定是充满色情和淫秽的？细读这些诗就会发现实际不然。可以说，尽管“宫体诗”在对“妖丽”型女性的梦想中，隐含着男性群体对女性魅力的独特向往和对两性性爱的潜在期冀，而且他们一点也不耻于表露这种向往和期冀，但通观他们的作品，却几乎没有一首诗是赤裸裸地暴露“色情”的，更没有一首诗是真正“淫秽”的。它们对男女之情、两性之事的描写总体上是大胆的，但也是含蓄的、隐喻的，亦即审美化的。这是尤值得注意的一点。就萧纲的诗作来说，作为“宫体诗”的代表，它里面就很少有直接表抒性爱欲望、描写色情场景的具体内容。现在看来，有些性暗示、性隐喻、性意象的描写主要只是表现在个别句子里，诸如“荡子无消息，朱唇徒自香”（《倡妇怨情》），“青骊暮当返，预使罗裾香”（《艳歌曲》），“倡家高树乌欲栖，罗帷翠帐向君低”（《乌栖曲》）等等，皆无非此类。这种所谓的性描写，其实并没有直接的色情渲染，它大体也是含蓄蕴藉、意在言外的。至于人们多有非议的《和徐录事见内人作卧具》一诗，同样也看不到鲜明直露的色情意味或亵狎色彩：

密房寒日晚，落照度窗边。
红帘遥不隔，轻帷半卷悬。
方知纤手制，讵减缝裳妍。
龙刀横膝上，画尺堕衣前。
熨斗金涂色，簪管白牙缠。

衣裁合欢襵，文作鸳鸯连。
缝用双针缕，絮是八蚕绵。
香和丽邱蜜，麝吐中台烟。
已入琉璃帐，兼杂太华毡。
具共雕鑪暖，非同团扇捐。
更恐从军别，空床徒自怜。

也许这首诗没有多少深远的诗味，也谈不上什么高妙的意境，但似乎也用不着横加指责，决然否定。写一写生活中的各种事物，包括“内人作卧具”之类，又有何不可呢？至于色情一事，在这首诗里是绝对扯不上的。不仅扯不上，而且从末尾的点题可知，这还是一首反对战争的“思妇诗”呢！

其实，在艺术上，“宫体诗”的大部分是写得很好的。它们旨在表达某种情爱意识，或者性爱心理，却表达得很委婉，很含蓄，也很有些情趣意味，是真正文人化的情爱之作，正如一首诗的题目说的那样，是属于“名士悦倾城”那一种。它们大量地从“乐府”“清商”等民歌中吸取营养，特别模拟了江南民歌中的言情题旨，学习了其直面男女性爱的真率态度，同时又加以文人化的润饰、扩展和改造，使之更具有了言近旨远耐人品鉴的审美韵味。有些诗甚至将民歌情趣和文人情调融合得非常精妙而自然，可以说极大地推动了中国古典诗歌走向圆熟化审美境界的历史进程。兹举梁简文帝诗两首如下：

殿上图神女，宫里出佳人。
可怜俱是画，谁能辨伪真？
分明净眉眼，一种细腰身。
所可持为异，长有好精神。（《咏美人观画》）

春还春节美，春日春风过。
春心日日异，春情处处多。
处处春芳动，日日春禽变。
春意春已繁，春人春不见。
不见怀春人，徒望春光新。
春愁春自结，春结谁能申。
欲道春园趣，复忆春时人。
春人竟何在？空爽上春期。
独念春花落，还似昔春时。（《春日》）

这两首诗都有民歌的明白爽朗之风，但又构思精巧，意趣深妙。前一首将画上的神女与观画的美人写得浑然如一，难分彼此，但尾句一转，却又点出美人比神女更可爱，因为她是“长有好精神”的活生生的人。后一首则一个“春”字贯穿到底，无一句不见春，从春天、春日、春风、春景、春光、春意写到“怀春人”，然后再写“怀春人”从享春趣、得春情到结春愁、忆春时的情感历程。全篇不直写男女之情，但又无处不是男女

之情，既明朗如话，又意味深长，真个是“不着一字，尽得风流”。所以说“宫体诗”虽写的是男人眼中的女性，是男女之欲、两性之情，但写得其实并不淫荡和狎亵，也不怎么直露和低俗，而是很文人化、婉丽化、审美化的，在艺术上已达到了很高的境界，实在不可忽略，更不可轻视。

当然，从诗歌艺术的审美特性看，“宫体诗”写欲有余，而表情不足；外在的欣赏有余而内在的体验不足，总之，缺乏深刻的情感内涵和神思韵味，对此也是应该指出的。

2.“唯务折衷”：理论的交锋、冲突与调和

在审美趣味的感性化和感性原欲的审美化方面，在魏晋以来本乎自然、主乎情性之审美文化新潮的发展方面，南朝梁代应当说已达到了一个高峰。然而物极必反，高峰之下必有转折、扬弃和重构。这便是事物发展根本的普遍的辩证法。所以，正是从梁代开始，一种新的审美文化批判、反思与调和的过程便有力地启动了。

裴子野与萧纲的尖锐对峙

魏晋以来审美文化的发展，在很大程度上，是一个儒家美学渐遭疏弃、淡出中心、走向边缘的过程。在齐梁之际感性膨胀的文化语境中，这一过程臻于极端。在此背景下，梁代出了一位挑战者裴子野。他高举着“劝美惩恶”的儒家美学大旗，向魏晋以来偏重“缘情”“畅神”“人自藻饰”的审美文化主潮发起了坚决而猛烈的攻击，从而在理论上掀起了一场复兴儒家美学的历史运动。

裴子野是梁代史学家、文学家，多著述，有盛名。《梁书·裴子野传》中说：“子野为文典而速，不尚丽靡之词，其制作多法古，与今文体异。”可见他在文学创作实践上，就自觉地以厚古薄今、尚质轻文之追求来与当时文风相对抗。这种“孤军奋战”的人格勇气表现在他的美学思想上，则主要是撰写了《雕虫论》一文。“雕虫”一词是东汉扬雄以来，人们对主“情”尚“文”之形式美追求的一种讥称。裴氏以此为题，其美学意向可谓不言自明。

《雕虫论》一文的出发点和立足点是儒学的“劝美惩恶”说。裴氏针对“天下向风，人自藻饰，雕虫之艺，盛于时矣”的现实，在文中开宗明义地指出：“劝美惩恶，王化本焉。”他在这里所讲的“美”其实就是“善”，或者说就是“与善同意”（《说文》）的“美”，而与魏晋以来所追求的“美”不是一回事。恰恰相反，他所强烈反对的正是魏晋以来所讲究的“美”，因为在他看来，这种“美”只是一种“人自藻饰”的“雕虫之艺”。文学创作应当是为王道政治和伦理教化服务的，因而其根本的信条就是“劝美惩恶”。正因如此，裴子野坚定地继承了《毛诗序》中关于“形风”“言志”的诗学传统，明确指出：“古者四始六艺，总而为诗，既形四方之风，且彰君子之志。”他认为文学既要如实摹写社会的民风政事，又要发表自己的伦理怀抱；既要强调文学的认知功能，又要倡导艺术的实践价值，总之，一切都应合乎“王道之志”。唯有这样，文学才会起到“劝美惩恶”的社会作用。应当说，这一观点是典型的儒家美学的翻版。

正是从伦理功用主义的立场出发，裴氏对晋宋以来的主性情、重藻饰的审美文化趋向给予了尖锐抨击和全面否定，他说：

自是闾阎年少，贵游总角，罔不摈落六艺，吟咏情性。学者以博依为急务，谓章句为专鲁。淫文破典，斐尔为功，无被于管弦，非止于礼

义。深心主卉木，远致极风云，其兴浮，其志弱。

裴氏的批判矛头主要指向这么几个文学问题，一是“缘情”倾向。文学上的“缘情”倾向，是现实中魏晋、特别是宋齐以来世家贵族纵情恣性之风气的一种反映。对此，裴氏可谓深恶痛绝。他曾另在《宋略·乐志叙》中说：“（南朝宋代）周道衰微，吕失其序，乱代先之以忿怒，亡国从之以哀思，优杂子女，荡目淫心。充庭广奏，则以鱼龙靡慢为瑰玮；会同飨觐，则以吴趋楚舞为妖妍……王侯将相，歌伎填室；鸿商富贾，舞女成群，竞相夸大，互有争夺，如恐不及，莫有禁令。伤风败俗，莫不在此。”（《全梁文》卷五十三）这里说的虽是宋代，但在梁、陈之际也有过之而无不及。在裴氏的观念里，这种唯“荡目淫心”是求的文化习气，作为一种社会现实语境，直接促成了文学“摈落六艺”“伤风败俗”的缘情倾向的浮升。二是追求丽辞华藻的形式主义好尚。裴氏说，文学的根本用途在于“劝美惩恶”，而“后之作者，（却）思存枝叶，繁华蕴藻，用以自通”，将心思用在“博依”上，而视“章句”为愚鲁之作，将之抛在一边。所谓“博依”，即指繁缛华靡之文，而所谓“章句”则指的是汉代经学，也泛指儒家的伦理之学。这些“思存枝叶”的作者，离开了儒家“劝美惩恶”的“王化”要求，脱离了文学的伦理性功能内容，走到“人自藻饰”的歧途上去了，这不是“雕虫之艺”“乱代之征”又是什么呢？三是离开社会人生问题，专在花卉草木、山水风云之间流连徘徊，寄托心灵。这也是裴氏极为不满的事，因为文学的这种“深心主卉木，远致极风云”的作风，无助于伦理教化，是明显的“无被于管弦，无止乎礼义”的，只会走向“其兴浮”“其志弱”的歧途。

在萧梁时代那样一种感性化、情欲化、主观化风尚趋于极致的审美文化语境中，裴子野的声音是不合时宜的，因而也就显出了一种非凡的胆识和勇气。从古典审美文化发展的总过程看，他以“孤军奋战”的姿态，独标一度被历史所搁置、所疏弃的伦理功用论美学，也在很大程度上遏制了魏晋以来偏重缘情写意的审美趣尚的片面发展，亦即为其历史地设置了一个对立面、否定面，从而为审美文化向更高阶段的综合上升提供了前提和可能。值得注意的是他明确反对文学的“兴浮”和“志弱”，这意味着文学美学已开始考虑返回现实，已开始呼唤一种刚健壮美的精神。同时，在阶级立场上，他的观念，也反映了正在上升的整个封建地主阶级希求整饬伦理、重建世界的历史欲念和渴望。从这些角度看，裴子野的“出场”是有积极意义的。实际上，他的美学主张也确实有了一定“市场”，比如萧纲就说“时有效……裴鸿胪文者”（《与湘东王书》），从这句话中，可知裴氏（时任鸿胪卿）在当时是有影响的。

但是，历史毕竟不可重复。魏晋以来凡三百余年，随着主体意识的真正觉醒，那种本于自然、主于性情、偏于美文的审美趣尚，已经在中华审美文化土壤中深深地扎下了根。裴氏用重质轻文、主理尚用的传统儒学观点去同这一审美趣尚相对抗，未免显得有些迂腐。实际上，他这种观点一出笼，就立刻遭到了时人的抨击。梁简文帝萧纲就是一个代表。萧纲在《与湘东王书》中，用嘲讽的口吻指出：“裴氏乃是良史之

才。”即在史学方面算个人才，但在文学创作上却“了无篇什之美”，“质不宜慕”。裴氏的美学倾向一如其文学特点，也是重质轻文，重善轻美的。萧纲对此持决然相反的意见。他认为，“今文”与“古文”在“遣辞用心”上是“了不相似”的。“今文”更强调吟咏个人情性，讲究“篇什之美”，而这正符合“文章且须放荡”的要求。文学有自己的独特性格，它跟一般的经典文章不可混为一谈。裴氏等人“未闻吟咏情性，反拟《内则》之篇”，就是把二者混同起来了。一般经典文章是以“质”为主的，是讲现实功用的；但文学则应像谢灵运的诗一样，“吐言天拔，出于自然”，是以“情”为主、唯“文”是求的，是讲审美价值的。正因如此，对裴子野那些偏重古质的文章当时人们就已“有诋诃”，即使那些当初追随他的文风的人“亦颇有惑焉”。在这里，作为皇帝的萧纲对前朝（梁武帝时）重臣裴氏的批评，具有双重意义：一方面，它宣告了魏晋以来缘情写意思潮的不可扭转性，也表明汉代那种独标伦理功用美学的时代已经一去不返了；另一方面，它则以一种旗帜鲜明的理论姿态，典型地显示出了当时两种不同美学观念的尖锐对峙和冲突。

这一对峙态势的显示是有深在意味的。它表明自此开始，审美文化的发展不再是“一边倒”了，它使审美文化的进程呈现出一种对立的、矛盾的复调形态，因而涵蕴着一种强烈的内在张力和动感，一种旨在实现更高平衡与综合的历史冲动与渴望。它的出现，构成了审美文化进一步走向辩证否定与上升的深厚资源和广阔背景。

《文心雕龙》："唯务折衷"的美学体系

如果说，萧纲与裴子野的尖锐对峙为审美文化走向更高的综合提供了资源与可能的话，刘勰的《文心雕龙》则以自觉的理论意识和形态努力实践着这一更高的综合。

刘勰，字彦和，东莞莒（今山东莒县）人，世居京口（今江苏镇江）。少时家贫。二十几岁时入东林寺（故址在今南京紫金山），依名僧释僧佑而居，协助僧佑整编佛教经典十余年之久。梁初入仕，官至太子萧统的通事舍人。后出家，名慧地。南齐之末，他大约34岁时，写了"体大虑周""笼罩群言"（章学诚）的《文心雕龙》一书。该书虽成于齐末，但其理论倾向似更符合梁代以后的审美文化主流趋势。

他为什么要写此书？或者说，他写这本书的主要意图、想法、旨趣是什么？他在《序志》中对此有所申述。他说，他7岁那年，做了一个梦，"梦彩云若锦，则攀而采之"。他为什么要说这件事呢？原来，彩云在当时人们的心目中，是嘉祥的象征，也是美文的象征。晋宋以来许多文人都写过云之美丽，如陆机有《浮云赋》《白云赋》，成公绥有《云赋》等等。刘勰讲他梦到彩云，实际上意味着他对美的文采的一种肯定和赞赏。我们知道，美的文采，或丽辞华藻，是与"缘情"观念密不可分的。所以，刘勰追求美的文采，也意味着他对魏晋以来的"缘情"思潮的认同。谈了梦见彩云以后，刘勰接着又讲他30岁时，曾梦见自己"执丹漆之礼器，随仲尼而南行。旦而寤，乃怡然而喜，大哉圣人之难见也，乃小子之垂梦欤"。他讲梦见孔子，推崇孔子，意味着他又是服膺儒家美学的。这两个梦的陈述，实际上并不是无关紧要的，而是具有象征意味的。因为可以说，这两个梦分别代表了两种不同的审美思潮，前者代表的是魏晋以来新兴的、主流化的审美趣尚，后者则代表的是魏晋以来颇遭冷落的、边缘化的"正统"审美话语。刘勰讲这两个梦，实际是以此来表示他对这两大不同的审美思潮的一种关注态度，一种企望平衡、折衷、协调、综合二者的意图与旨趣。

刘勰是很不赞成那种片面的、各执一端的审美倾向的。他说："夫篇章杂沓，质文交加，知多偏好，人莫圆该……会己则嗟讽，异我则沮弃，各执一隅之解，欲拟万端之变。所谓'东向而望，不见西墙'也。"（《知音》）显然，刘勰要追求的是一种周备不偏的"圆该"境界，一种打破东、西墙之界限的宏阔视野和综合目标。对此，他有着非

常明确的理论自觉，这个自觉就是他在梳理各种各样的审美趣味、观点、学说、思想时所遵循的“唯务折衷”原则：

及其品列成文，有同乎旧谈者，非雷同也，势自不可异也；有异乎前论者，非苟异也，理自不可同也。同之与异，不屑古今，擘肌分理，唯务折衷。（《序志》）

这个“不屑古今”“唯务折衷”之说，在《文心雕龙》中非同小可，意义重大，应当给以充分注意。它在全书中既是一种基本方法，也是一种主导理念，是刘勰美学思想的核心、关键和灵魂。那么他“唯务折衷”的基本尺度是什么呢？就是“斟酌乎质文之间，檃括乎雅俗之际”（《通变》）。这就明白地告诉我们，他就是要通过此书来贯彻一种斟酌质文、檃括雅俗、协调同异、综合古今的美学意图，也就是将秦汉之际重质尚实、重理尚用的审美观念和魏晋以来重文尚虚、重情尚美的审美趣尚协调综合起来的美学精神。

《文心雕龙》的首篇为《原道》，显然，从题目上就知道这是一篇有关“文”的本体论，或者说，是给“文”寻求本体论基础的篇章。刘勰在《序志》中说：“盖《文心》之作也，本乎道，师乎圣，体乎经，酌乎纬，变乎骚。”并把这称作“文之枢纽”。但实际上，这个“文之枢纽”的最根本处正是“原乎道”，它是枢纽之枢纽，是我们理解刘勰美学思想的焦点所在。

刘勰在《原道》中说了些什么呢？细究起来比较复杂，不过我们这里只想就其主要的义理内涵作一阐述。刘勰开宗明义地说道：

文之为德也大矣，与天地并生者何哉？夫玄黄色杂，方圆体分；日月叠璧，以垂丽天之象；山川焕绮，以铺理地之形；此盖道之文也。……心生而言立，言立而文明，自然之道也。傍及万品，动植皆文：龙凤以藻绘呈瑞，虎豹以炳蔚凝姿；云霞雕色，有逾画工之妙；草木贲华，无待锦匠之奇。夫岂外饰，盖自然耳。……故形立则章成矣，声发则文生矣。夫以无识之物，郁然有彩，有心之器，其无文欤？

我们之所以引了这段较长一些的文字，是因为它写得实在太美了。它不仅是学术的，更是审美的，文学的。它可以说是对“文”的一种热情礼赞，当然也是对“文”的一种绝妙说明。“文”是什么？在刘勰那里，“文”有广、狭二义。广义的“文”，即《情采》篇中所指的三类：“一曰形文，五色是也；二曰声文，五音是也；三曰情文，五性是也。”无论是物质的形状、声音，还是人的情感活动，都会呈现出美的外观或形式。狭义的“文”，则指的是文辞。但不管哪种“文”，它们都是由事物内在地呈现出来的、令人赏心悦目的美的文采。这里重要的是，刘勰所充分肯定的“文”，并不是人们常说的那种外加于内容之上的人为之“文”，并不是一种所谓的“外饰”，而是事物本身所自然地、必然地显现出来的一种文采。日月山川、龙凤虎豹、云霞草木等所焕发出的绮丽华蔚之

美，都是客观事物本性的一种必然的显现形式，都是一种“道之文”。那么，文章、文学之“文”又是怎样的呢？刘勰也给予了同样的解释，认为心有所动，必有所言；言有所立，必有文明。也就是说，文章、文学之“文”也是自然而然的，它是人的心情的自然显现形式，用刘勰的话说，叫做“雕琢情性，组织辞令”，也体现的是一种“自然之道”。

刘勰在这里便提出了他关于文与道关系的思想。他首先是推崇“文”的，当他说“文之为德也大”，是“与天地并生者”时，我们会深切感到他对“文”的推崇是那样的热烈而坚定。但这个“文”并不是别的东西，更不是人为的“外饰”，它就是“道”自身的显现，就是“道之文”；“道”同样也不是抽象之理，它就显现为感性的、美丽的、让人赏心悦目的“文”。日月叠璧，山川焕绮，无一不是“道”。“道”与“文”名为二，实为一。这个说法，便有力地肯定了“文”的价值，将“文”、也就是“美”的意义提升到了哲学本体的高度。这就比对“文”的一般赞赏态度有着更为坚实的理论基础。从现实的角度看，这无疑也是对魏晋以来重美尚文之审美新潮的一种肯定和支持。指出这一点是重要的，因为有一种很主流的说法，认为刘勰《原道》篇的主旨，是通过明道来批评和纠正当时创作上偏重形式（“文”）流弊的。这个说法实质是把刘勰的道、文一体观拆解了开来，从而离开了刘勰的原意。其实刘勰的“文”就是从“道”来的，如果说他是在“明道”，那么也可以说他同时是在“明文”。单就题目来说，他一改汉代扬雄以来视美文丽辞为“雕虫”的儒家正统观点，而将之称为“雕龙”，这里面“龙”与“虫”的天壤之别是人所共知、毋庸赘述的。因此，他在文字之间所表现出来的对魏晋以来充分发展了的“文”（美）的激赏与褒扬，是由衷的、深刻的、无与伦比的。若看不到这一点，还不能说已经读懂了刘勰。

但中国文化话语里的“道”又是“不远人”的，是一种涵蕴着人文伦理的“道”。刘勰所谓“道之文”就既有天文，也有人文。刘勰其人也是服膺儒家学说的，因此他谈“道”，自然不会忘记“体道”之人，尤其是“圣人”。他谈“文”，绝不会只讲天文，不讲人文。“文”在他那里，是真的，美的，赏心悦目的，也是善的，有教化功能的。在这个意义上，他更重的是人文。于是在“道”这一自然本体之外，又有了“圣”的伦理人格问题，有了“文”“道”与“圣”的关系问题。

在刘勰看来，“观天文以极变，察人文以成化”。也就是说，“文”是圣人掌握世界、教化民俗的某种必不可少的方式和指标。所以结论是，圣人也离不开“文”（辞），而且圣人之“文”（辞）也是“道之文”。“辞之所以能鼓天下者，乃道之文也。”这样，“文”“道”“圣”之间的关系在刘勰那里便被表述为：

道沿圣以垂文，圣因文而明道，旁通而无滞，日用而不匮。

意思是说，自然之道依靠圣人显现在文章中，圣人则通过文章来阐明自然之道，这样就会处处通达而无阻碍，随时运用而不匮乏。显然这是一个非常圆满的境界。它的圆满就体现在“道”“圣”“文”的和谐如一

上。在这里，“道”是“自然之道”，“圣”是功德（社会）之“圣”，“文”是美丽之“文”。三者的和谐统一，一方面表明了刘勰对“文”（雕琢情性，组织辞令）的高度重视，另一方面也给出了一种理论信息，那就是他企望实现真和善、自然与人事、规律与目的、审美与功用等等围绕着“文”的平衡和统一，即企望审美文化中各种矛盾因素、对立关系的相互协调与综合。这实际上便为整部《文心雕龙》的写作设置了基本的理论框架和美学路向。

刘勰极其自觉的美学调和意识，充分体现在他对情与理、心与物、阳刚与阴柔等等文学基本矛盾关系的阐释中。

比如，在文学的情与理关系上，他一方面提倡文学应“宗经”“征圣”，认为“诗者，持也，持人情性”（《明诗》）。所谓“持”，即保持、扶持之义。持人情性，即保持人的善性，扶持人的情性，使之不至于走入偏邪。这便是诗的审美本性和意义。在他看来，唯有这样合乎理性的诗（文学），才会起到“正末归本”（《宗经》）、“顺美匡恶”（《明诗》）的伦理功能和教化作用，才是好诗。毫无疑问，这个观点与裴子野的“劝美惩恶”说如出一辙，表明刘勰对儒家诗学传统是持认同态度的。

但另一方面，刘勰毕竟又不是裴子野。他没有完全走向儒家美学那一极，而是还非常强调“自然”，重视魏晋以来偏重缘情写意的审美文化思潮。如前所述，他对魏晋以来的“文”的盛隆是极为赞赏的，这也使他必然推重同时高扬的“情”，因为“文”（美）与“情”在他那里是互为表里、密不可分的，即所谓“圣人之情，见乎文辞矣”（《征圣》），“吐纳英华，莫非情性”（《体性》），“辨丽本于情性”（《情采》）等等。观其全书，提到“情”字的有三十多篇，共一百四十多句，兹摘录较精粹者如下：

情者，文之经；辞者，理之纬。（《情采》）

人禀七情，应物斯感，感物吟志，莫非自然。（《明诗》）

情以物兴，故义必明雅；物以情观，故词必巧丽。（《诠赋》）

因情立体，即体成势。（《定势》）

情以物迁，辞以情发。（《物色》）

夫缀文者情动而辞发，观文者披文以入情。（《知音》）

在这些有代表性的论述中，“情”均被视为文学的核心要素。文学的感物言情，亦被看做是人性的自然。唯有“情”可以使文学成为文学，作者和读者的联结点也在“情”上，作者是通过“辞”来言情，读者则是通过“文”来入情。总之，没有“情”，就没有文学；而有了“情”，文学就不但变得美了，而且有“味”了。刘勰借用《淮南子·缪称训》中“男子树兰，美而不芳”这句话，指出之所以“男子树兰而不芳”，是因为“无其情也”。这个“芳”，就是文学的一种“味”（韵味、意味、滋味、趣味等）。

有了“情”，文学就变得“芳”，变得有“味”；相反，如果“繁采寡情”，则会“味之必厌”（《情采》）。这种对文学之“味”的强调，应视为古典审美文化的一个重要发展。显而易见，同折衷综合的总体构想相一致，在情与理关系上，刘勰的理想即为一种“情理同致”（《明诗》）的和谐圆融之境界。

又比如，在文学的心物（意象）关系上，刘勰也追求矛盾双方的均衡与协调。一方面，他强调“应物斯感”（《明诗》）、“情以物迁”（《物色》）的物本论，认为客观外物是艺术表达主观心情的客观根据，心情的变化是物景变化的一种对应和折射。所以，“情以物兴，故义必明雅”（《诠赋》），只要情意内容是因外物的感应而发，就会显得明朗而真实，而不会失之于空洞和抽象。另一方面，他又讲究“物以情观”（《诠赋》）、“婉转附物”（《明诗》）、“神与神游”（《神思》）的主情（心）观，认为“物有恒姿，而思无定检，或率尔造极，或精思愈疏”（《物色》）。景物是一定的，然而人的心思却是变化无穷、能动自由的，所以描写景物时，即使面对同一对象，每个人所写出的形态意味也会千姿百态，各有不同。这就体现了一个道理：离开了人的心理体验，“物”就是死的，就没有审美的蕴涵和意味。因此，刘勰对那种“窥情风景之上，钻研草木之中”的“文贵形似”的倾向就很是不满，认为这样反而会更远离景物之美。在刘勰心目中，理想的心、物关系应该是“写气图貌，既随物以宛转；属采附声，亦与心而徘徊”，应该是“目既往还，心亦吐纳”，“情往似赠，兴来如答”（《物色》），应该是“神用象通，情变所孕；物以貌求，心以理应”（《神思》）总之心与物、意与象是相互包含，和谐融会的。只有这种人与自然、心与物或意与象的彼赠此答，和谐交融，才会使艺术具有“味飘飘而轻举，情晔晔而更新”的蕴涵意味，才会达到“物色尽而情有余”（《物色》）的审美境界。

再比如，在阳刚与阴柔的关系上，刘勰也表达出了一种折衷调和意识。从理论上说，阳刚与阴柔是古典审美文化的一对基本范畴，是古典文艺理想的集中显现形态。所以，是崇尚阳刚，还是推重阴柔，直接体现着对审美文化之新旧理念、古今趣尚的某种立场和态度。一方面，刘勰的基本态度是倾向于阳刚理想、壮美形态的，这主要体现在他的《风骨》篇里。在这里，他在卫夫人“骨力”说的基础上，提出了著名的“风骨”概念。关于“风骨”的意思，说法很多，我们无意于在此一一分辨，只想扼要指出，若将这一概念分解开来（“风”与“骨”实为两个不同的词）看，所谓“风”，大约是一个与情志体验和感动相联系的审美功能范畴，一个偏于情感教化的诗学概念，正如刘勰所说：“诗总六义，风冠其首，斯乃化感之本源，志气之符契也。是以怊怅述情，必始乎风”，“情之含风，犹形之包气”，“深乎风者，述情必显”等等，从这些话可以看出，“风”既与“情”“志”有关，又与“化感”即伦理教化作用相连。这与《毛诗序》中所谓“风以动之，教以化之”说是一致的。也许“风”就暗喻一种对人的感动教化像风一样迅疾蔓延之状。所谓“骨”，刘勰说：

沉吟铺辞，莫先于骨。故辞之待骨，如体之树骸。

若丰藻克赡，风骨不飞，则振采失鲜，负声无力。

结言端直，则文骨成焉。……故练于骨者，析辞必精。

捶字坚而难移，结响凝而不滞，此风骨之力也。若瘠义肥辞，繁杂失统，则无骨之征也。

显然，“骨”有这样的含意：一是与“结言”“铺辞”等语言表现形式直接相关；二是指符合某种规范、结构的语言形式；三具体说，这种语言规范和结构被规定为：精炼而不芜杂，端正而不靡散，坚实而不浮滞，从而最终符合“风”的内涵、“风”的功能。这样说来，“骨”就是一种使情感内容合乎理性规范的表现方式，其审美特点是端正、坚实、凝练、有序。那么，“风”与“骨”结合起来看，就指的是作者在表抒情志体验时，应当达到的一种审美标准。这个审美标准既是符合社会伦理的、情感教化的，又是符合自然物理的、结构规范的，达到前者即为“风”，达到后者即为“骨”。刘勰认为，有了“风骨”，文章也就有了“力”。他之所以又常讲“风力”“骨峻”“风骨之力”等语，原因皆在于此。那么，“风骨”便是文章（文学）为追求情理教化而整体地表现出来的一种阳刚之气、劲健之美。它可以说是刘勰所特别重视的文学美理想。但另一方面，刘勰毕竟处在一个阴柔之韵、优美之趣已大大发展了的时代，而且如前所述，人们对阴柔美的喜好往往与缘情写意的审美趣尚密切相关，就如同阳刚气象往往同伦理怀抱的张扬息息相通一样。刘勰是崇尚这种缘情写意趣尚的，所以，他在推重阳刚之美的同时，自然也不反对阴柔之趣，而是主张二者的相和并济。他认为，文学是“因情立体”的，而人“才有庸俊，气有刚柔”，所以文学自然也就有“风趣刚柔”之别（《体性》）。对此，他的主张是“刚柔虽殊，必随时而适应”（《定势》），也就是不要厚此薄彼，应顺应这种或刚或柔的情势。当然最好不要刻意地追求刚或柔，而应“条畅以任气，优柔以怿怀”（《书记》），即自然任气，自由抒怀，能刚则刚，能柔则柔。显然这是一种理性的、宽容的、也是调和的精神。具体到一部作品，他提出的标准是“义直而文婉，体旧而趣新”（《哀吊》），“精理为文，秀气成采”（《征圣》），“丽辞雅义，符采相胜”，“物以情观，故辞必巧丽”（《诠赋》）等等，即文章的情理内容应是正直的，明雅的，偏于壮美的；而其文辞形式则应是柔婉的、巧丽的，亦即优美的。所以刘勰在以阳刚为主的基础上，也充分肯定了阴柔之美的价值，“文之任势，势有刚柔，不必壮言慷慨，乃称势也”（《定势》）。这可以看做他的一个总结，即壮美和优美应相和并济，“自然”共存。

显然，刘勰在《文心雕龙》中想构建一个平衡文质、调和雅俗、统一内外、综合古今的折衷主义美学体系。应当说，他的目的基本上算是达到了。从大的方面看，他确实在相互矛盾对峙的审美要素之间，搭筑了一条可以彼此妥协调和的通道，使得秦汉时期以客观、形象、伦理、事功为主导的审美文化，与魏晋以来以主体、情意、心理、美文为本位的审美文化之间的历史性摩擦和冲突，得到了缓解和协调。这是刘勰美学的一个最大功劳。这也使《文心雕龙》成为继先秦《乐记》之后，又一部古典审美文化理想最系统、最周备的阐发者和体现者。如果把南朝

梁之后称为中古审美文化的综合期的话，它就是这一时期最重要的代表。

但是，从前面的分析中我们可以看出，《文心雕龙》作为一个美学体系又是不太严谨整一的，在它综合性的构架下面，明显暴露出前后摇摆、左右动荡的理论状态。比如，魏晋以来审美文化的鲜明特征是，在审美趣尚上主情尚意、重神尚文，在审美形态上则以阴柔之韵、优美之趣为主流。我们不止一次论述过，这两方面是有内在必然联系的。刘勰对主情尚意、重神尚文的审美趣尚，可以说是极尽推崇充分肯定。但他对与这一审美趣尚内在相关的优美形态的态度却要差得多。他更崇尚的是所谓“骨力劲健”的壮美之风。这种壮美之风虽不完全等同于秦汉的大美气象，但显然也不是魏晋以来审美文化的主流形态。这里便有了某种内在的龃龉和矛盾。另外在心理与伦理、审美与功利、心神与物象等等关系上，他也表现出一定的犹疑不定、彷徨徘徊。这种总体上追求均衡综合，而内部却又摇摆矛盾的理论形态，说明了刘勰美学的过渡性特征，说明了他离古代审美文化真正的高峰期，即唐代那种古与今、文与质、雅与俗、刚与柔等各种审美矛盾因素全面综合的圆融成熟形态，还有一段历史距离。这其实正是刘勰美学所无法超越的理论囿限。

钟嵘独标“滋味”的诗歌美学

南朝梁代，是古典审美文化向更高的综合阶段和圆熟形态上升、转换的重要时代。在这一时代中，如果说刘勰是在广义的“文”（文章、文学）的领域里一般性地阐述了综合性审美理念的话，那么，在个别具体的部门美学领域里，其他美学家们也表现出了与刘勰相呼应的美学综合意识。钟嵘便是其中的代表之一。

钟嵘与刘勰是同时代人，但比刘勰活动的时间要晚。他在历史上的突出贡献便是撰写了著名的《诗品》。从较为严格的意义讲，《诗品》是古代第一部真正的诗歌美学著作。它以诗歌为独立的思考对象，对诗的审美特征、功能、品格、形态等等，进行了深入的探索，提出了较为严整的美学思想，标志着中国古代诗歌美学的真正诞生。

钟嵘在诗歌美学上的突出贡献便是提出了“滋味”范畴。“滋味”本属于生理学中的味觉概念，但古代中国人常常用它来形容审美活动。早在先秦，就有“先王之济五味，和五声，以平其心，成其政也”（《左传·昭公二十年》），“声一无听，物一无文，味一无果，物一不讲”（《国语·郑语》）等说法，将“味”同审美的种种体验联系在一起。虽然还不能断定此时的“味”本身已经是一个审美范畴了，但却跟审美活动从此结下不解之缘。日本美学家笠原仲二在《中国人的美意识》一书[1]中，指出中国人原初的美意识就起源于味觉，是从味觉扩展到视、听、嗅、触等感觉，然后又从“五觉”扩展到精神性的“心觉”，云云。此意见有一定道理。当然，在先秦两汉时期，“味”这一范畴还带有较多的生理学意味。魏晋以降，先是玄学讲究以“无味”为“至味”。“无味”不是真的寡淡乏味，而是“五味”的和谐统一，所以又叫做“至味”。玄学用这种“至味”说来表述一种人格美理想。晋宋之后，“味”作为审美价值范畴从人格美领域逐渐转移到艺术美领域中，成为认识、鉴赏、判断、批评艺术的审美意蕴的一个重要概念。宗炳的“澄怀味象”说，刘勰对文学之“味”的讲究等，都是这一转移的标志。

但将“滋味”明确提升为一种具有普遍意义的美学范畴，应当说是从钟嵘开始的。钟嵘的“滋味”说是在比较四言诗、骚体诗和五言诗时提出来的，他在《诗品序》中说：

夫四言，文约意广，取效《风》《骚》，便可多得，每苦文繁而意

少，故世罕习焉。五言居文词之要，是众作之有滋味者也。

为什么钟嵘独推五言诗为“有滋味者”？在他看来，四言诗“文约意广”，即文辞简省，形式拘谨，与广阔的心意内容构成矛盾。骚体诗则“文繁意少”，即文辞繁芜，形式滋漫，而心意的内容却微薄稀少。前者是简约的形式限制了内容，后者则是繁富的形式遮蔽了内容。二者其实都使主体情感世界的丰富性得不到充分、自由的表现，因而就没有什么值得咀嚼的“滋味”。五言诗就不同了。它是真正的“有滋味者”。因为它在“指事造形，穷情写物”方面，“最为详切”。详，指描写的细致；切，指表达的深切。钟嵘的意思是说，五言诗大大扩展了语言表现的功能和抒情写物的“时空”。它能最充分、最真切地传达主体的内在情感和无限意趣，也能最细致、最逼真地描绘客观的外在事物和感性景象，从而使主观与客观、内心与外物、摹形与写意、再现与表现达到最完美的均衡与和谐，使诗的审美内蕴难以穷尽，趋于无限，达到只可意会不可言传之妙境，所以“是众作之有滋味者也”。

由此不难看出，钟嵘的“滋味”说的提出，实在是一种时代性的美学综合意识在诗学中的体现。它反对的是“过犹不及”、偏执一端，而要求的则是文与意的均衡、内与外的协调、情与理的折衷、心与物的综合。达到了这一步，诗歌就会产生在有限中趋于无限的审美“滋味”，就是上品之作。

从“滋味”说所蕴涵的美学义理出发，钟嵘对传统的赋、比、兴“三义”进行了重新解说和重大改造。我们知道，《毛诗序》提出诗之“六义”说，其排列顺序是：风、赋、比、兴、雅、颂。郑玄注赋、比、兴“三义”说：“赋之言铺，直铺陈今之政教善恶。”“比，见今之失，不敢斥言，取比类以言之；兴，见今之美，嫌于媚谀，取善事以喻劝之。”（《周礼·春官·大师》）显然，这是一种典型的伦理功用论的解释。在这里，“三义”成了“劝善惩恶”的一种工具，而其审美性质却消失了。刘勰在《文心雕龙》中对“三义”的解说则是：“赋者，铺也。铺采摛文，体物写志也。”（《诠赋》）“比者，附也；兴者，起也。附理者切类以指事；起情者依微以拟议。”（《比兴》）刘勰的说法比郑玄前进了一大步，主要是大大淡化了其伦理功用色彩（尽管这种淡化并不很彻底，如以“依微以拟议”解“兴”，仍不脱经学“微言大义”的旧痕），开始强调其艺术品格和审美特点。

钟嵘在刘勰的基础上，对诗之“三义”进行了重新阐释和重大改造。首先是改变了“三义”的排列顺序，把原来居于首位的“赋”置于最后，而将“兴”列为最先，成为“兴、比、赋”；其次更为重要的是，他赋予“三义”，特别是其中的“兴”以新的内涵。他在《诗品序》中说：

诗有三义焉：一曰兴，二曰比，三曰赋。文已尽而意有余，兴也；因物喻志，比也；直书其事，寓言写物，赋也。

这里，钟嵘把“比”同“喻志”，“赋”同“写物”联系起来，这与刘勰已有所不同，更突出了其艺术性能，因而更接近“比”“赋”的本义；而对“兴”解释，则可以说独出机杼，与前人是大异其趣的。他不仅最重视“兴”，而且把它深刻地理解为一种既寓于有限的感性形式，又超越形式的感性有限性，从而具有不可穷尽的无限“滋味”的美学范畴。无疑，他对“兴”的解释，与南朝的畅神写意美学思潮有更切近的关系。当然，“兴”在钟嵘那里尽管最受推重，却并不意味着他只重“兴”之一义。他要求的其实是“三义”的综合统一：

宏斯三义，酌而用之，干之以风力，润之以丹彩，使味之者无极，闻之者动心，是诗之至也。若专用比兴，患在意深，意深则词踬。若但用赋体，患在意浮，意浮则文散。（《诗品序》）

这个“宏斯三义，酌而用之”，就是将“兴”的写意、“比”的“喻志”“赋”的“写物”综合统一起来，具体地说，也就是将抒情与体物、象形与畅神、主观与客观、写实与写意等均衡统一起来。如果在这些矛盾因素之间出现了偏颇和失衡，或专用“赋体”，即只讲体物写实，就会淡化了“意”；若专用比兴，即只讲抒情写意，则会使“词”的运用不太顺畅。所以，钟嵘讲究的还是一种平衡原则和综合目标。他认为，唯有这种平衡与综合，诗歌才会具有“滋味”，具有“味之者无极，闻之者动心”的巨大艺术魅力。

钟嵘以其对诗歌艺术的独特理解，构建了自己以“滋味”说为核心的诗歌美学话语体系。这个体系的总精神呼应着时代的审美文化主流，旨在追求一种均衡与综合，因而与刘勰的基本审美意向是互通相契的。所不同的是，刘勰的美学体系尚表现出一定的矛盾性、摇摆性，而钟嵘的平衡和谐意识则是明确的、一以贯之的。前者的视野宏阔而圆周，后者的思致则具体而精妙。难怪章学诚说：“《文心》体大而虑周，《诗品》思深而意远。”（《文史通义·诗话》）就是说，《文心雕龙》以庞大、周到、全面取胜，而《诗品》则以深刻、严谨、精微见长。

[1] 北京大学出版社，1987年版。

书画美学的和谐意识

古典审美文化从南朝梁开始的向均衡综合形态的上升，表现在具体的部门美学中，除了钟嵘的诗歌美学外，主要还有陶弘景、萧衍的书法美学和姚最的绘画美学。

书法美学 前面我们讲过，书法美学到南齐王僧虔发生了某些变化，即开始强调“骨丰肉润”的和谐之美，表现出一种调和“骨力”之壮美与“媚趣”之优美的发展趋势。不过总的来说，其崇尚阴柔偏重优美的主流倾向依然没有大的改变。然而到了梁代，情况便有了明显的转换。

首先要提到的是陶弘景。他是齐、梁时期的道教思想家，医学家，也是位书法家，是一个很有学问、很有情调的人。梁武帝萧衍很器重他，常向他请教一些朝廷的事，时人谓之“山中宰相”。他精通书法，宗师“钟王”，尤工草隶、行书。据说南朝著名的摩崖刻石《瘗鹤铭》（彩图9）就是他的作品。他在书法美学上，也有自己独到的理念，其基本倾向大约跟其作品的审美风格差不多，也是求折衷、讲综合的。

陶弘景在书法美学上的一个鲜明态度，就是对当时书界普遍摹拟王献之（子敬）的风气极为不满。他在《与梁武帝论书启》中指出，“比世皆尚子敬书”，使“海内外非惟不复知有元常，于逸少亦然”。一般说来，钟繇（元常）的字肥而有骨，王献之（子敬）的字瘦而多媚，王羲之（逸少）的字则肥瘦适中，骨肉相间，堪称书法和谐之美的典范。但齐梁之际崇尚柔媚的文化趣尚，竟使王献之的字体一时成为楷模。陶弘景强烈要求改变这一书法风尚。他主张应恢复古典和谐美的书风，不仅允许各种字体自然发展，而且尤推重王羲之的书法，他说：

一言以蔽，便书情顿极，使元常老骨，更蒙荣造，字敬懦肌，不沉泉夜。逸少得进退其间，则玉科显然可观。若非圣证品析，恐爱附近习之风永遂沦迷矣。

这些话虽是在奉承梁武帝的功劳，但也反映了陶弘景本人的书法美理想，那就是进一步发扬元常的骨力，同时也不否定子敬的“懦肌”（或柔媚），当然最好是将二者统一起来，像王羲之那样“得进退其间”，实现一种真正的和谐。

这种非常自觉的和谐美追求，在梁武帝萧衍那儿则得到进一步强化。萧衍作为皇帝，很有些建树。他不仅建立了梁朝，而且长于文学、精于音律，并善书法。他最好写草书，只是不太出色。然而他的书论却不错，有著作《观钟繇书法十二意》《草书状》和《答陶隐居论书》等，观点也很有时代的代表性。他对书法美有一种很自觉的意识，那就是讲折衷之趣、和谐之美。他在《观钟繇书法十二意》中，说“元常谓之古肥，子敬谓之今瘦。今古既殊，肥瘦颇反”，指出了书法艺术当时出现的一肥一瘦、一刚一柔的分殊和对立。对这种书法趣尚的对峙情况该如何看？他在《答陶隐居论书》中是这样说的：

拘则乏势，放又少则；纯骨无媚，纯肉无力；少墨浮涩，多墨笨钝，比并皆然。任意所之，自然之理也。若抑扬得所，趣舍无违；值笔连断，触势峰郁；扬波折节，中规合矩；分间下注，浓纤有方；肥瘦相和，骨力相称。

他认为，在拘与放、抑与扬、连与断、骨与肉、浓与纤、肥与瘦等书法艺术的对立因素之间，扬此抑彼，偏执一方，只会导致或无媚、或无力，或浮涩，或笨钝的歧途，因而是不妥的，是违背书法和谐美原则的。他极力主张的是“任意所之”的“自然之理”，这个“自然之理”其实也就是和谐美原则，即他讲的“抑扬得所，趣舍无违”，“扬波折节，中规合矩”，“分间下注，浓纤有方”，“肥瘦相和，骨力相称”等等。这里每句话所贯穿的折衷意识、中和精神，都是非常醒目而突出的。所以我们说萧衍的书法美学很有时代的代表性。值得注意的是，他把这种和谐（折衷、中和）看成是“任意所之”的产物，看成是“自然之理”，此一观念，与刘勰崇尚“自然之道”的理论不谋而合。这显然不是偶然的，它反映了这一阶段审美文化在书法领域里，坚守自然本体论基础，反对偏颇、追求协调、讲究均衡、走向综合的必然发展趋势。

绘画美学　梁代也是绘画的一个转折期。一方面，谢赫所代表的宫廷绘画在达到高峰后转入衰落，另一方面，一种称得上唐代人物画的端倪开始出现了。这主要以张僧繇为典型，其画“天女、宫女”倾向于“面短而艳”（米芾《画史》）的造型，从而背离了晋宋以来的“秀骨清相”范式，而与唐画人物接近了。

在绘画美学上，与这一转折相呼应的代表性著作是姚最的《续画品》。姚最其人的生平，历史上没有记载，据一些间接材料推断，大约活动在梁、陈之际。《续画品》显然是续谢赫《画品》而来，思想上与谢赫有些联系，但也有不同。姚最对绘画的理解主要有两点值得注意。

一是提出了“虽质沿古意，而文变今情”的思想。“质沿古意”，也就是在内容上沿袭古代的题意，具体说，就是沿袭“尽善尽美”的伦理美学传统。他认为，绘画的功能之一就是“传千祀于毫翰”，因此应“九楼之上，备表仙灵；四门之墉，广图贤圣”。这样做，就是把绘画作为礼教手段之一，通过对圣王功德、贤人事业的图写，达到劝谕教化的作用。显然，这个所谓的“古意”，主要是汉代绘画的传统。它的审美特点，在姚

最心目中是雅正而壮美的，所以它便成为一种批评标准。姚最以此来批评谢赫的画“笔路纤弱，不副壮雅之怀”，即过于追求纤微柔媚的心理情趣，使作品失去伦理的雅正之道和德性的阳刚之美。但姚最并不特别强调“质沿古意”这一点。他更重视的似乎是“文变今情”这一面。所谓“今情”，也就是魏晋以来弘扬光大的重情尚意、重神尚韵的绘画趣尚。所以他赞成萧贲的绘画“含毫命素，动必依真”，也就是画起画来，顺其自然，任意所之，按着自己的真情实感去创作，而不是刻意模拟，“俄成古拙”。他认为，萧贲这样做，是因为他把画画仅仅看做一种自我娱乐，而不是有什么外在的功用目的：“学不为人，自娱而已。”这个“自娱而已”与“质沿古意”的说法是大相径庭的。由此他又肯定沈粲“专工绮罗”的画，说这样的画也“颇有情趣”，还赞赏嵇宝钧等人的人物画“意兼真俗，赋彩鲜丽，观者悦情”等等。可以看出，姚最对“俗”“鲜丽”“绮罗”“悦情”等表现着“今情”的绘画作品，表示了明确的肯定态度。这意味着，他的“虽质沿古意，而文变今情”说，要求的正是古意与今情、壮雅与柔媚、教化与自娱的均衡统一。

二是在对当时画家的批评中，也贯彻着一种和谐美精神。这就是在对待心与物、形与神、写实与写意的审美关系上，他一方面强调对客观外物世界的认识和模拟，要求画家要“学穷性表，心师造化”，做到“立万象于胸怀”。所以他对谢赫“貌写人物，不俟对看，所须一览，便工操笔”的笔力功夫，以及“点刷研精，意在切似”的艺术追求颇为认同，认为“中兴以后，象人莫及”。他如此看重“象人”“切似”的绘画趣尚，意味着他在一定程度上仍保留着象形论、写实论的秦汉遗风。但另一方面，他在肯定“象人”的同时，也更为讲究“特尽神明”。他批评那种“眼眩素缛，意犹未尽”的过分追求外形繁细的画风，指出谢赫虽然做到了“目想毫发，皆无遗失”，但他在“气韵精灵”方面，却“未穷生动之致”。据说，当时南朝宫廷内部流行的生活方式，是服饰打扮讲究每天花样翻新。于是那些宫廷画师们为了达到“象人”，就拼命地去适应这种“新变”。谢赫就是一个最擅长“新变”的画家。他一味追求“别体细致”“皆无遗失”的形象逼似，而忽视了传其“气韵精灵”，因此受到了姚最的批评。有的学者说，姚最的绘画倾向与谢赫基本是一致的，实际上两人的差异远比人们想象得要大。姚最特别推崇，而且更为接近的其实是顾恺之，他说“长康（顾恺之）之美，擅高往策，矫然独步，终始无双”。这个评价之高可以说是无可比拟的。为什么他独重顾恺之？因为顾氏不仅讲形似，而且更讲神似，讲究的是“以形写神”，形神兼备。这本身就体现了一种中和美原则。姚最批评谢赫，推重长康，表明了他企望实现绘画艺术各矛盾因素均衡兼善、折衷并济的综合型、和谐型审美文化理想。

要之，尽管梁、陈之际的文艺创作仍在延续柔媚流妍、抑理扬情的审美遗尚，但在认识上，在美学的观念上，许多有见识的人已经敏感到了未来审美文化的综合趋势。于是他们站在各个不同的艺术立场上，不约而同地表达了一个大致相同的愿望，那就是折衷、协调、均衡、和谐。具体说，就是人与自然、伦理与心性、缘情与体物、拟形与传神、写实与写意、求善与尚美、阳刚与阴柔等等审美矛盾要素，通过重新调节和建构，使之在更高的文化级次上达到真正的圆融和统一。这既是现

实的内在需要，又是历史的浩荡潮流。正是这种走到审美实践之前的美学综合思潮，也同时揭开了南北朝审美文化合拢并流的序幕，为大圆融、大统一的盛唐审美文化的到来充当了理论先锋。

3.“合其两长”：南北审美文化的合流

自西晋覆灭、皇室南渡之后，中国出现了南、北两朝。在中国古代，这种历史的、地理的南北分立，往往不仅构成地域政治的对峙，而且也导致了思想观念、文化性格、审美趣味等方面的分野。单就文学趣味而言，就称得上是判若两途。《隋书·文学传序》谈到南北词风时说："江左宫商发越，贵于清绮；河朔词义贞刚，重乎气质。气质则理胜其词，清绮则文过其意；理深者便于时用，文华者宜于咏歌，此其南北词人得失之大较也。"这称得上是对南北两朝审美文化之差异的绝妙概括。又赵翼在《廿二史札记》卷十五中说："六朝人虽以词藻相尚，然北朝治经者尚多。""北朝治经者尚多"这句话，点中了北朝审美文化趣尚的思想根源。它意味着，重伦理、尚形质、讲功用的汉代传统在南朝被突破了，而在北朝却延续了下来。当然魏晋之际的审美意识对北朝也有一定影响。正是在这样的历史背景下，北朝审美文化表现出这样的特征，一方面，它是"理胜其词""便于时用"的，即对艺术伦理内容和教化功用的强调远远超过了其对美的形式的追求；一方面它又是"词义贞刚""重乎气质"的，即在它这里，还可以看出建安以来重人格、重"文气"的审美风尚所留下的文化印迹。但是，当西晋的"缘情"思潮在南方兴盛之际，在北朝却被"治经"的语境窒息了。

不过，北朝这种尊古尚理、轻文重质、扬刚抑柔的审美趣尚，并没有贯彻到底。大约从北魏末至北齐始，随着孝文帝汉化政策的推行和落实，特别是随着南北之间使者往来、人员流动的不断增多，北朝渐次出现了向南朝审美趣尚看齐的倾向。同时，南朝许多人也注意到了北朝艺术的特色。这样一来，南北审美文化之间的相互交流、沟通与融合的情势就形成了。《隋书·文学传序》中说："暨永明、天监之际，太和、天保之间，洛阳、江左，文雅尤胜。"这种南北审美文化共同繁荣的局面，与相互之间的交流融会是分不开的。《隋书·文学传序》对此指出："若能掇彼清音，简兹累句，各去所短，合其两长，则文质彬彬，尽善尽美矣。"这个"合其两长"说似乎表达的只是一种期待，但实际上它并不仅仅是一种期待，而是已经在现实运行着的一种审美文化进程，一种历史的客观趋势了。

“南北称美”的文学形态

南北审美文化之间的交流与融汇，在文学领域表现得尤为突出。当然，整个北朝时期从事文学活动的人并不算多，而特别出色的就更少了，无法与南朝相比。只是从北魏末至北齐以来，才开始出现了一些比较著名的文人，如史称“北地三才”的温子昇、邢邵、魏收，还有历仕北齐、北周和隋朝的卢思道、薛道衡以及后来由南入北的庾信、王褒等。这些文人之所以成为北朝文人中的佼佼者，就是因为他们是南北审美文化交流融合的产物。

一个需要肯定的事实是，北朝文人的创作是在热烈向往并有意模仿南朝文学的情势下进行的。因为无论怎么说，南朝文学在当时来说是创新的、进步的，所以倾慕、追随、模仿南朝文学便成为北朝文人的普遍意向。如北魏名声很大的温子昇，时人称之为“足以陵颜（延之）轹谢（灵运），含任（昉）吐沈（约）”（《北史·温子昇传》）。这话固然是为赞美温子昇而发，然其向南方看齐，以南人作品为诗美标准的事实也是显而易见的。北齐的邢邵、魏收，也是一个追步沈约，一个模仿任昉。《北齐书·魏收传》中说：“任（昉）、沈（约）俱有重名，邢（邵）、魏（收）各有所好。”邢邵的诗《思公子》，就很像南朝文人那种从乐府民歌中脱化出来的五言绝句：“绮罗日减带，桃李无颜色。思君君未归，归来岂相识。”魏收的诗也多模仿南方风格，其《挟瑟歌》堪为代表：“春风宛转入曲房，兼送小苑百花香。白马金鞍去未返，红妆玉箸下成行。”从这些诗里，已几乎看不到北国诗作的豪迈质朴了。

北朝后期，庾信、王褒等人由南朝入驻北周，更进一步成为北人推崇和效法的对象。当时滕王宇文逌为庾信作序，称道他在时人中的地位是：“才子词人，莫不师教；王公名贵，尽为虚襟。”这并非夸张，实为真情。我们知道，庾信同其父庾肩吾一样，也是南朝梁宫体诗的重要诗人。他在任萧纲的东宫抄撰学士期间，曾奉和萧纲，写了一些绮艳丽靡的“宫体”作品，与徐陵同为宫廷文学的代表，时称“徐庾体”。兹举其《看妓》一首为例：“绿珠歌扇薄，飞燕舞衫长。琴曲随流水，箫声逐凤凰。膺风蝉鬓乱，映日凤钗光。悬知曲不误，无事顾周郎。”此诗婉转细致，艳丽柔媚，声律讲究，对仗工巧，说明庾信的诗歌艺术技巧已相当精熟。也正是在这点上，他赢得了北人的广泛追慕和推崇。

然而，庾信的意义并不限于为北朝带去了一种新异精巧的诗歌艺术

手法，一种来自南国的柔媚型审美文化趣味，更重要的是，他还直接带去了南朝文人对于北方文化的关注与兴致，带去了将南北审美文化真正融汇起来的现实契机和可能。其实，在庾信之前，南方文人已对北朝作家的文学活动颇为注意和倍加赞赏了。如《北史·邢邵传》说：“于时与梁和，妙简聘使。邵与魏收及从子子明被征入朝。”（可邢邵到头来并没被作为聘使派往南朝）南人曾问宾司：“邢子才故应是北间第一才士，何为不作聘使？”这说明邢邵在南方是很有点名气的。又《北史·魏收传》说：“（魏）收兼通直散骑常侍，副王昕聘梁。昕风流文辩，收辞藻富逸，梁主及其群臣咸加敬异。”这是说魏收的文才在梁大受欢迎的事情。庾信也是如此，他对北人作品不仅熟悉，而且颇为欣赏。《酉阳杂俎》中就记载了庾信接待东魏使者时说的一番话：

我江南才士，今日亦无举世所推。如温子昇独擅邺下，尝见其词笔，亦足称是远名。近得魏收数卷碑，制作富逸，特是高才也。

这些话虽不乏自谦，但对温子昇、魏收的称誉也不能说不是真诚的。当然，北朝这些人的文学创作，多是模仿的南方趣尚，所以说他们完全代表北方文学风格并不切实。但他们又毕竟是北方人，骨子里终究脱不掉北国的气质。因此其模拟南人的作品中仍含有一定的质朴刚健之气。如温子昇的《凉州乐歌》（之一）：“远游武威都，遥望姑臧城。车马相交错，歌吹日纵横。”诗中那种北方诗歌特有的苍凉宏阔、沉郁雄健之意味是非常浓厚的。再如魏收的《后园宴乐诗》：“束马轻燕外，猎雉陋秦中。朝车转夜毂，仁旗指旦风。式宴临平圃，展卫写屠穹。积崖疑造化，道水逼神功。树静归烟合，帘疏返照通。一逢尧舜日，未假北山丛。”像这类歌舞饮宴之作，一般会写得比较甜腻软媚，但此诗却在摹习南人作品之宛静骈俪的表象下面，蕴涵着一种古战场的苍茫武威气象，亦非一般南国文人所能写出。

所以，庾信称赏温子昇、魏收等北方文人的作品，似乎也不完全是因为这些作品符合了南方的趣味，其中或许就包含着对北人作品特有气概的某种景慕和赞美在内。这一点，从庾信到北方后的写作中大约可以证实。

梁元帝承圣三年（554），庾信奉命出使西魏来到长安。由于梁都江陵被西魏攻陷，庾信也被强留长安，历仕西魏、北周。在这期间，他的写作在内容上不再局限于歌舞绮罗的宫廷生活，而将视野投向广阔的历史和现实，投向动荡离乱的社会生活，并着重表现自己惭仕北朝、怀念故国的身世感慨和内心痛苦，这使其作品逐渐改变了原来绮艳轻靡的文风，而转为一种萧瑟苍凉、深沉悲郁的审美格调。他模拟阮籍所作的《拟咏怀》二十七首，便是这类诗的代表。兹举二首：

萧条亭障远，凄惨风尘多。
关门临白狄，城影入黄河。
秋风别苏武，寒水送荆轲。

谁言气盖世，晨起帐中歌。

寻思万户侯，中夜忽然愁。
琴声遍屋里，书卷满床头。
虽言梦蝴蝶，定自非庄周。
残月如初月，新秋似旧秋。
露泣连珠下，萤飘碎火流。
乐天乃知命，何时能不忧。

这两首皆写故国之思，离乡之愁，只是角度有异。前一首采用隐晦手法，化用史实典故，抒写自己羁留难归的悲凉之情。诗中连用李陵、苏武、荆轲、项羽等掌故，真切表述了他屈仕异国、一去不返的无奈处境。后一首则感叹自己虽饱读诗书，满腹经纶，却空怀壮志，无益于国。想学学庄子的潇洒，可又觉得自己并非庄子，于是备感忧愁哀伤。庾信其他诗歌的意旨跟这两首基本上差不多，其所表现的情感大都真切而深沉，悲郁而凝重，具有很强的感染力。在艺术上，庾信的作品也已达很高水平。诸如各种修辞技巧，特别是声律、对偶、用典等手段的运用，皆臻于精熟，初步具有了唐代格律诗的模样。清人刘熙载说："庾子山《燕歌行》开唐初七古，《乌夜啼》开唐七律。其他体为唐五绝、五律、五排所本者，尤不可胜举。"（《艺概·诗概》）

这都说明，庾信的诗歌无论在题旨、意境、格律、形式等方面，都达到了一个新的历史高度。它的突出特色，就是将南诗精巧纯熟的艺术技巧和北国浓郁沉重的乡愁体验密切融汇在了一起，将南朝诗歌的细腻婉丽和北地民歌的朴质刚健完美地结合在了一起。这种融汇和结合，实际上就开创了一种新的诗歌形态，一种新的审美文化范型。从诗学的意义上看，庾信的诗称得上"为梁之冠绝，启唐之先鞭"；而从更深远的视野说，这种综合型的诗体的出现，也为南、北方文学风格和艺术趣尚实现"合其两长"，进而为古代审美文化走向圆融成熟树立了一座里程碑。

“令如帝身”：雕塑艺术的嬗变轨迹

这一阶段，能够集中体现着南北审美文化之合流趋势的，除了文学（特别是诗歌）以外，大概就是雕塑艺术了。

在中国雕塑的发展中，如果说秦汉时代的丧葬雕塑特别发达的话，那么，魏晋南北朝时期的佛教雕塑则可谓兴盛繁荣，佛教雕塑大约占了这一时代雕塑总量的百分之九十以上，其数量之多令人惊叹。

魏晋南北朝时期的佛教雕塑艺术又以北朝石窟艺术为代表。自晋室南渡，南、北分立之后，中国造型艺术也有了南北的差异，南朝多画卷，北朝多石窟。就佛教艺术说，南朝行象多、摩崖多、铜像多，而北朝石窟多、造像碑多、石像多。为什么会出现这种情形呢？一个明显的缘由是，佛教从兴盛那天起，就在南、北之间显出了不同的演变趋向。一般而言，在南方，佛教偏于在理论上发展，因而重佛学义理，重玄谈思辨，重般若智慧，重真如本体的体悟；而在北方，佛教则偏于在实践上发展，因而重宗教行为，重坐禅造像，重信仰修行，重功德佛事的建树。于是，同南方比起来，北朝佛教寺院的建造就无论在数量、规模，还是在成就上，都居于绝对优势。与此相应，石窟雕塑艺术也主要集中在北方广袤的土地上，成为北朝审美文化之灿烂辉煌的历史见证。仅就最著名的说，这一时期，有新疆拜城克孜尔石窟、甘肃敦煌莫高窟、甘肃永靖炳灵寺石窟、甘肃天水麦积山石窟、山西大同云冈石窟、河南洛阳龙门石窟、河南巩县石窟、河北邯郸南北响堂山石窟、山西太原天龙山石窟等。这些石窟，大都在北魏时就已初具规模。可以说，石窟雕塑艺术的故乡在北方。

不过，北朝石窟雕塑的发展不是孤立的，而是在逐步为华夏文化所改造和同化的过程中，尤受到南方趣味的不断冲击和影响。这种影响自北魏改制后日趋明显，而到北齐、北周时即已见出南北融合的端倪。所以从这个意义上说，北朝石窟艺术的发展，既是中外文化相交流、相结合的产物，也是南、北审美文化之间相渗透、相融汇的过程。而从文化的深层内涵讲，这一南北之间的互相渗透与融合，也是佛教雕塑艺术逐渐趋于民族化、世俗化的过程。

北朝石窟雕塑艺术的发展大致经历了三个阶段。

第一阶段是北魏太和改制（约490）之前。这个阶段石窟雕塑的造

像特点，基本是汉代雕塑与印度犍陀罗人模样的结合。我们知道，佛教石窟是随着佛教，经由新疆，沿着丝绸之路传入中国、进入内地的。据甘肃敦煌武周圣历之年（698）的《李君修佛龛碑》记载，前秦建元二年（366），乐僔和尚在敦煌开凿洞窟。这是目前所知中国开凿石窟年代最早的记载。而甘肃炳灵寺169石窟北壁上所写“建弘元年（420），岁在玄枵三月廿四日造”（“建弘”是西秦乞伏炽磐年号），则是目前中国已知最早也最明确的石窟内纪年题记。从现存实物遗迹看，大约自东晋十六国开始，佛教造像才真正迎来了兴盛期。

作为一种“舶来品”，石窟雕塑的形象最初带有明显的外来风格，如河北石家庄十六国时期金铜佛坐像（010），高肉髻，隆鼻深目，大耳垂肩，上唇画有胡须，一副西域人模样，为早期典型作品。当然，佛教造像在传入过程中也不完全是照搬异域模式，而是从一开始就融入了本国、本地区，特别是古代龟兹地方民族和中原地区的人像特征。其典型表现是：大都躯体健壮，朴拙敦厚，面相丰满，鼻梁高隆，直通额际，即所谓“通天鼻”者；眉长眼鼓而唇薄，耳翼、耳垂宽大，着袒右肩或通肩大衣，衣褶稠密，薄衣贴体有如“曹衣出水”等等，其形象有明显的“胡相”特征。然而也不完全是“胡相”。比如其脸型体态大都作圆胖状，和悦状，显然保存着汉晋陶俑淳朴天真的神情特色。总起来看，这一阶段的佛教雕像以敦煌某些洞窟和大同云冈的昙曜五窟为代表。这些主佛雕像多是高大硕壮，宽圆雄伟。云冈昙曜五窟的19号窟，主佛高17米，最矮的16号窟的释迦接引佛本尊像也高达13.5米，真可谓“雕饰奇伟，冠于一世”（《魏书·释老志》）。正如范文澜所说的，这些“大佛像高大雄伟，显示出举世独尊，无可比拟的气概”[1]。鲁迅先生甚至将“云冈的丈八佛像”与万里长城相提并论，把它们看做是“耸立在风沙中的大建筑”，“坚固而伟大”的艺术。当然，不光形体高大雄伟，这些佛的表情也是端庄而肃穆，和平而威严的，既表明着佛的伟大，又象征着帝王的至尊。从审美形态上看，这些主佛造型的内在精神之力不很显著，往往为外在的壮伟形貌所替代，这显然与汉代偏于感性形象之壮美的理想范式更为接近一些。



第二阶段，是北魏太和改制，特别在其迁都洛阳以后，佛教雕塑艺术普遍向南朝的“秀骨清相”造型靠拢。如前所述，由于玄风的影响，自东晋顾恺之起，南方造型艺术便以“秀骨清相”作为一种主导性的人物美模式。佛像造型自然也不例外。如宋元嘉十四年（437）韩谦造金铜佛坐像（彩图10），可谓“秀骨清相”之典范。大约同时或稍后的北朝，随着汉化程度的不断深入，其佛教雕塑造型也将“秀骨清相”作为流行趣尚。当然向“秀骨清相”的这种靠拢也有一个过程。比如麦积山石窟第**23**号窟正壁北魏主佛（彩图11），其造型在浑厚雄健的基础上，已向比例适中俊秀洒脱风格演变，从而显示出了由异域向本土的过渡痕迹。

佛教雕塑这种本土化的完成，最初即集中表现为向南朝“秀骨清相”之人物美范式看齐，其典型标志是：衣饰上，宽大飘逸的褒衣博带代替了轻纱透体的衣着，圆润俊秀、表情生动的人物造型代替了隆鼻深目、表情僵直的早期雕像。就敦煌佛雕来说，“面貌清瘦，眉目疏朗，眼小唇薄，身体扁平，脖颈细长的形象蔚然成风”。这些形象的穿着也多是“大冠高履，褒衣博带，西域式菩萨变成了南朝士大夫形象”[2]。山西云冈石窟的雕像早期虽以高大雄伟著名，但从北魏后期始，它便发生了变化，佛和菩萨不仅都演变成了中国化、世俗化的人物造型，而且其审美样态也有点南方士人化。如第29窟东壁的一小龛内，有一说法式的坐佛（彩图12），面容和蔼作浅笑状，神情亲切婉柔，富于人情味，造型接近“秀骨清相”式。这一变化在河南洛阳龙门石窟更是明显。这里的主佛最高的不过8.4米，比云冈主佛要矮小得多。不仅是身高体形的由大变小，而且在穿着和表情上，也由威严变得温和，由肃穆变得满面微笑。面相由过去的圆胖型变为以清癯见长，神态恬淡超然。穿着与上述敦煌相同，也是褒衣博带，（菩萨）头戴宝冠，长裙曳地，显得洒脱风流。龙门石窟总的审美倾向就是由高大雄伟的造型转为秀丽淳厚的风格。如宾阳中洞西壁的主佛像，两肩窄削，胸平脖细，身着褒衣博带式袈裟，面相清癯秀美，温和可亲，为北魏龙门造像的典型特点。范文澜对此有很精彩的描述，他说：“龙门石窟比云冈诸窟，表现出更多的中国艺术形式。大佛姿态也由云冈的雄健可畏变为龙门的温和可亲。以宾阳中洞主佛为代表的佛像，清癯面上含着微笑，仿佛想要人和它亲近。”[3]这意味着，第二阶段的佛像造型，已有脱离汉代传统和西域之风，向两个互相联系的方向转化而去的趋势。一个方向就是逐渐地中国化、民族化、世俗化。佛像那种一改威严肃穆，而为“清癯面上含着微笑”，仿佛要跟人亲近的样子，即为其典型表征。它说明佛像的神性开始慢慢淡出，而让人感到亲切的人性则逐步降临了。北魏文成帝曾“诏有司为石像，令如帝身。既成，额上足下，各有黑石，冥同帝体上下黑子”（《魏书·释老志》）。这里的“令如帝身”，已经到了连皇帝脸上、脚上的黑痣都依样画葫芦的地步，其人间化、世俗化倾向何其明朗！中国文化的非宗教性，亦即世俗性的一面显露出来；另一个方向便是向南朝的审美趣尚归拢的趋势。佛像一改高大雄伟之态，而为“秀骨清相”之姿，这无疑是南北审美文化之间交流和融汇的成果。它不仅驱走了佛像神性的疏远冷

漠，还它以人间士人的可亲形象，而且也使佛像的造型从偏于感性的雄大壮美转向人格的清雅优美。



011 北齐释迦像（上海博物馆藏）

造型圆和略胖，双目微合，眼光下敛，唇角微露笑意，圆肩，体态优雅，表情生动，既不再是早期的质朴。

第三阶段，大体是北齐、北周时代。这阶段的基本审美特点是，不论是佛还是菩萨，其面相、体形均由瘦长型向丰圆型转换。比如山东青州出土的北齐石雕佛立像（彩图13），就明显表现出这种转换趋势。河南巩县东魏、北齐时开凿的两个窟，多有礼佛图。礼佛人躯干高大，体态华贵。上海博物馆所藏北齐时的释迦像（011），也不再是北魏后的清秀，而是气度雍容，神态自若，充满明澈、智慧、慈祥的光彩。甘肃麦积山石窟第60号龛正壁北周时期的释迦牟尼造像（彩图14），既有释迦牟尼那种超尘绝世深不可测的神秘感，又有世间中人端庄闲雅温和慈祥的亲切感，既表现了人们所向往的佛国理想，也体现出了浓厚的人间情调和世俗趣味。敦煌290窟北周建造的彩塑菩萨（彩图15），也一改以往的清秀颀长之相和风流潇洒之态，变得方阔丰满，慈祥庄重，笑容矜持，雍华大度了。南朝士人或淑女的形象开始淡化，而表现更突出的则是贵妇人那种华丽圆韵、温柔闲和之风采。总之，在第三阶段里，北朝佛教雕塑愈加表现出了日益世俗化、民族化、富丽化、壮美化的审美趋势。

第三阶段的这种变化有些向第一阶段复归的意思，但显然不是简单的重复，而是又将第二阶段的特点融合了起来，从而使得此阶段佛教雕塑艺术呈现出神性与人性、威严与慈祥、壮大与婉柔、崇高与平和、高雅与世俗等等融合汇流的趋势。这一演化趋势，既可以说是南、北审美文化的一种融汇，也可认为是汉晋传统与南朝新变的一种综合。正是这种审美文化在雕塑领域里纵横交错的有机融合，才使得佛像造型有了愈加中国化、民族化、和谐化的发展。它们是神，但更像世俗等级社会中

的人，如慈祥而不失威严的佛与菩萨，狞恶而不恐怖的力士，和悦温顺的弟子等，都不过是某些现实人格的类型化反映。它们让人在感受到某种人情味、亲切感的同时，又有强烈的敬畏感和仰拜感。当然，这一阶段的佛像雕塑还不太圆熟，还带有某种呆板、凝滞、朴重的痕迹，但重要的是，它们已经初步显露了唐代佛雕的基本风貌。这表明北齐、北周的佛雕艺术已在融合古今、南北审美文化趣味的基础上，开始向唐代石窟雕塑艺术过渡了。

要之，中国审美文化在北朝后期所呈现出来的南北、古今融汇综合的过程，一如它在南朝后期发生的同样的过程，意义重大而深远。这在形式上似乎走了一个圆圈，好像是秦汉之际南北文化大交融的重演和复归，但实质上却是中国审美文化的一种螺旋形上升，是向一个更高历史阶段的飞跃。它所构成的南北、古今审美文化大综合、大统一的趋势，为盛唐审美文化之真正圆熟境界的到来，做好了充分的历史铺垫和准备。

[1] 《中国通史》第2册，第654页，人民出版社，1978年版。

[2] 《敦煌彩塑》第3页。

[3] 《中国通史》第3册，第656页。

大美中国 ｜ 唐代卷

万国衣冠拜冕旒



目录

唐代卷·大事记
前言
一、初唐：万象更新
　　1.“不睹皇居壮，安知天子尊”：建筑、雕塑
　　　　长安与洛阳
　　　　大雁塔与小雁塔
　　　　昭陵与乾陵
　　　　天水泥塑与龙门石雕
　　2.“天女来相试，将花欲染衣”：民俗、服饰
　　　　打马球的男人
　　　　荡秋千的妇女
　　　　戴幞头的男装
　　　　摘羃□的女服
　　3.“剑履南宫入，簪缨北阙来”：书法、绘画
　　　　内含刚柔、君子藏器的虞世南
　　　　外露筋骨、峻于古人的欧阳询
　　　　字里金生、行间玉润的褚遂良
　　　　疏朗似欧、遒逸似虞的薛稷
　　　　丹青神化、天下取则的阎立本
　　　　疏密得法、不拘一格的尉迟乙僧
　　4.“感时思报国，拔剑起蒿莱”：诗歌、骈文
　　　　从“宫体诗”走向“上官体”的历史惯性
　　　　从脂粉绮罗走向荆钗布裙的王绩
　　　　从帝王将相走向凡夫俗子的王梵志
　　　　从宫廷台阁走向江山朔漠的“初唐四杰”
　　　　“独上高楼，望断天涯路”的刘希夷、张若虚
　　　　“念天地之悠悠，独怆然而涕下”的陈子昂
二、盛唐：恢弘壮阔
　　1.“遥看八会所，真气晓氤氲”：雕塑、工艺
　　　　乐山佛
　　　　莫高窟
　　　　唐三彩
　　　　金银器
　　2.“羌笛陇头吟，胡舞龟兹曲”：音乐、舞蹈
　　　　九部乐与十部乐
　　　　坐部伎与立部伎
　　　　清乐大曲与胡部新声
　　　　健舞与软舞
　　3.“楚塞三湘接，荆门九派通”：诗歌、辞赋
　　　　以游仙诗、山水诗为代表的道家诗派
　　　　“诗仙”李白

以偈颂诗、田园诗为代表的佛家诗派
“诗佛”王维
以边塞诗、言志诗为代表的儒家诗派
“诗圣”杜甫
“诗莫盛于唐，赋亦莫盛于唐”
“有我之境”的道家辞赋
“无我之境”的佛家辞赋
“忘我之境”的儒家辞赋
4.“江流天地外，山色有无中”：书法、绘画
张旭：道士仗剑，呼风唤雨
颜真卿：儒相临朝，浩然正气
怀素：老僧参禅，出神入化
吴道子：天衣飞扬，满壁风动
张萱：雍容典雅，绮罗人物
周昉 ：人物丰秾，肌胜于骨
李思训：轻墨重彩，金碧辉煌
王维：诗中有画，画中有诗
三、中唐：五光十色
1.“俗人多泛酒，谁解助茶香”：陶瓷、饮食
白瓷饮酒，青瓷品茶
烹茶话隐士，煮酒论英雄
陆羽《茶经》的美学意义
2.“移时施朱铅，狼藉画眉阔”：民俗、服饰
斗茶、斗酒、斗琴的风尚
尚浮、尚荡、尚怪的服装
贴额黄、缀花钿、抹胭脂的面饰
乌膏唇、八字眉、悲啼妆的打扮
3.“留连时有恨，缱绻意难终”：变文、传奇
从演义佛法的变相到离经叛道的变文
从拜谒公卿的行卷到流布民间的传奇
4.“分野中峰变，阴晴万壑殊”：诗歌、散文
元、白“浅切派”
白居易
韩、孟“险怪派”
李贺
刘、韦“隐逸派”
皎然
制策与奏议
政论与随笔
寓言与游记
四、晚唐：夕阳西下
1.“曲终人不见，江上数峰青”：绘画、书法
人物画：孙、贯“写意”，周、顾“写实”
山水画：荆、关“北水”，董、巨“南山”

花鸟画：黄筌富贵，徐熙野逸
画论：景玄“画录”，彦远“画记”
书法：柳书“重法”，杨书“尚意”
2.“夕阳无限好，只是近黄昏”：诗词、杂文
杜牧：难以割舍的“六朝情结”
李商隐：“制造诗谜的专家”
司空图：“语不涉难，已不堪忧”
温庭筠：从“诗余”到“艳科”
李煜：末世的绝响
小品：“一榻胡涂的泥塘里的光彩和锋芒”
返回总目录

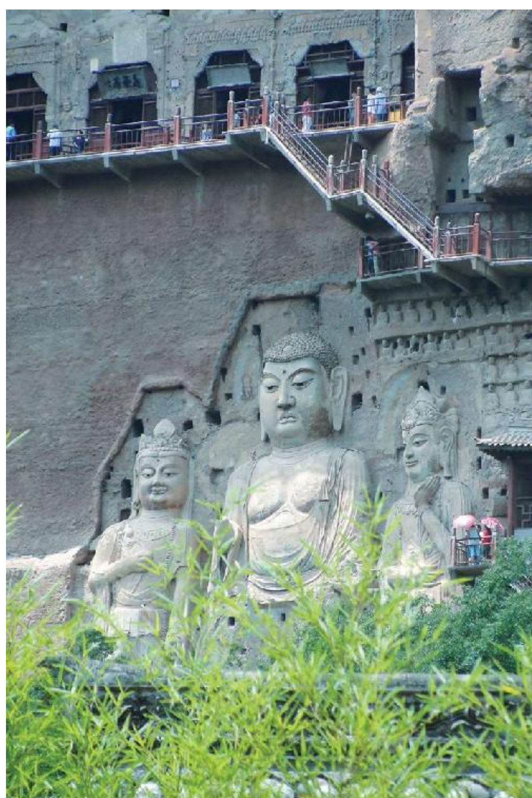


①/昭陵六骏之一白蹄乌



②/永泰公主墓壁画（局部）


③/莫高窟第328窟西龛彩塑佛像（初唐）


④/麦积山第13窟石胎泥塑像


⑤/《唐明皇击球图》（宋，佚名绘）



⑥/褚遂良摹本《兰亭序》



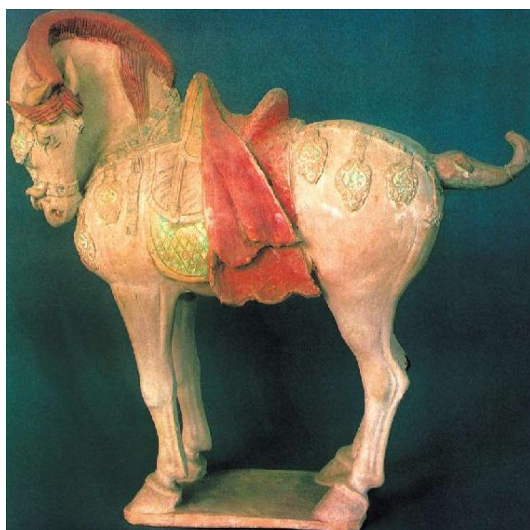
⑦/诸遂良《倪宽赞》



⑧/阎立本《历代帝王图》



⑨/阎立本《步辇图》



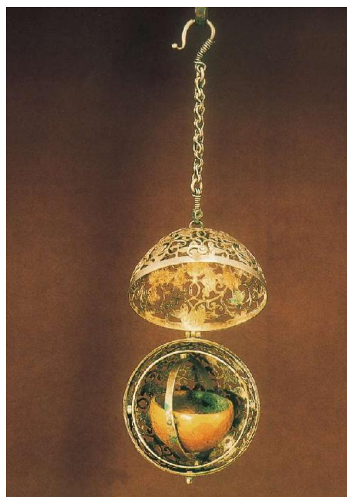
⑩/勾头马



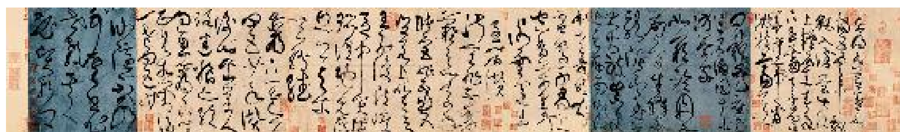
⑪/骆驼载乐佣



⑫/刻花赤金碗



⑬/镂空银熏球



⑭/张旭《古诗四帖》



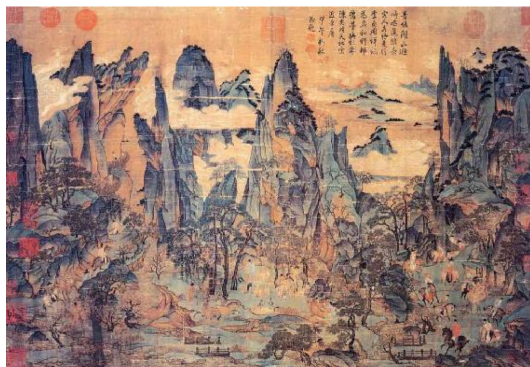
⑮/张萱《捣练图》（宋徽宗赵佶摹本）



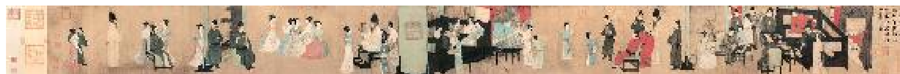
⑯/张萱《虢国夫人游春图》（宋徽宗赵佶摹本）



⑰/周昉《簪花仕女图》



⑱/李昭道《明皇幸蜀图》



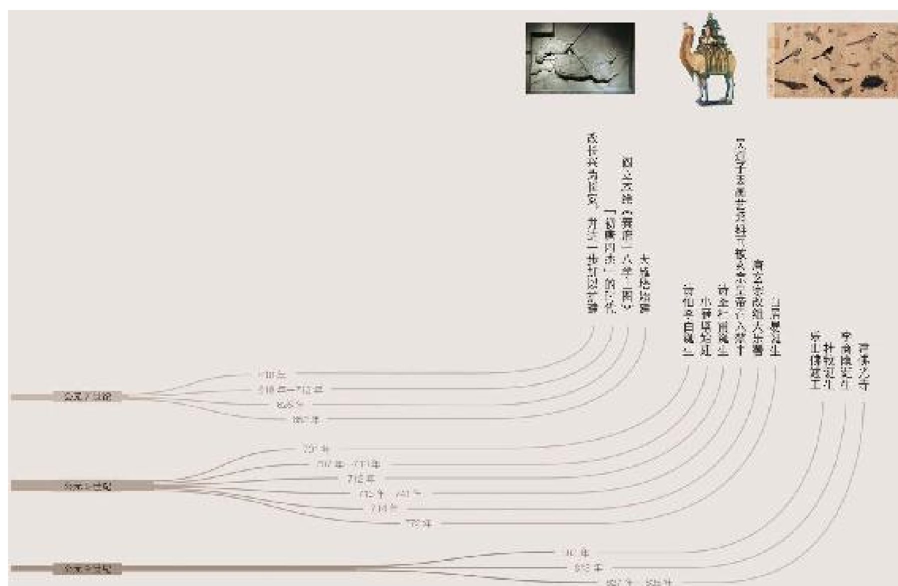
⑲/顾闳中《韩熙载夜宴图》

以连环画的方式设计了五个相对独立而又彼此联系的画面，以听乐、观舞、休息、清吹、送别等场面来表现韩家丰富多彩的夜宴生活。画中的十余个真实的人物反复出现在这五个场景之中，共达46人次。这幅作品不仅以人物的众多见长，而且以细节的逼真取胜。跳舞者的姿态、弹琴者的动作、观赏者的神情栩栩如生，人物与人物之间的协调也井然有序。



⑳/黄筌《写生珍禽图》

唐代卷·大事记



在华夏审美文化发展的漫长岁月中，唐王朝贡献了一场轰轰烈烈的重头大戏。

对于以后的各朝各代来说，盛唐都是一个令人神往而不可企及的高峰。

前言

在华夏审美文化发展的漫长岁月中，唐王朝贡献了一场轰轰烈烈的重头大戏。在这一时期，诗歌、辞赋、散文、小说、音乐、舞蹈、书法、绘画、雕塑、建筑等都以成熟而完美的姿态出现，流派纷呈，大师频现。对于以后的各朝各代来说，盛唐都是一个令人神往而不可企及的高峰。

经过唐初的积蓄和准备，社会的物质财富大大充盈，周边的邻邦小国纷纷服膺。一个富足、美满、和谐、充裕的时代慢慢展开，这是过去不曾有过，以后也未曾再现的太平盛世。与此同时以儒、释、道三教并立的多元意识形态渐渐形成，一种蓬勃向上、自由豪放、兼容并包而又从容典雅的审美趣尚强势登上历史舞台。

然而文化的发展不会没有曲折，“安史之乱”就是大唐王朝的转折点，但千仞高峰并不会在瞬间跌入万丈底谷，有唐一代的人们绝不会轻而易举地放弃他们历经一个世纪所建立起来的抱负和理想。倘若心无杂念，方能够修成正果，那么他们做到了。由于信念未泯、真气犹在，审美文化的创造反倒因时代的激变而酝酿出了耀眼的光芒，向我们展示了一个临危不乱、沉郁雄强的大唐。

不能忽视的是，当时社会无法解决的矛盾，还是在此后一一暴露出来，并且愈演愈烈。历史的车轮不可逆转，从中人们看到了这个王朝无法挽回的结局。与此同时，审美主题也发生了深刻的裂变，人们纷纷在动荡的年代里寻找独特的价值归属和精神寄托，然而这并不是一件简单的事情。在这一时期，我们可以看到每个流派的大家作品都在为无处安顿的漂泊寻找归宿。可惜的是，这时候任何一家思想都无法独立承载起这个社会的世道人心，一种在融合中不分彼此、共同消沉的姿态成为了文化主流。我们从中可以聆听到感伤的旋律、动人的乐章遗世而绝响。但无论如何，华夏审美文化不会忘怀唐王朝这颗曾经行走中天、普照万物的红日。



一、初唐：万象更新

在中国审美文化的漫长岁月中，我们可以将379年间的隋、唐、五代看成是一个相对完整的历史时段。这期间，长达289年的唐代自然是一场轰轰烈烈的重头大戏，而短仅37年的隋朝和53年的五代则只是这出“大戏”的“序幕”和“尾声”而已。拉开沉重的历史帷幕，我们将看到，在这个辉煌壮阔的“舞台”上，尽管没有留下几部大气磅礴的美学著作，却创造了无数绚丽多彩的艺术珍品。在这一时期里，诗歌、辞赋、散文、小说、音乐、舞蹈、书法、绘画、雕塑、建筑都以成熟而完美的姿态出现了，其中每个领域内都出现了不同的艺术流派，每个流派中都产生了第一流的艺术大师，而每个艺术大师又都成就了空前绝后的艺术杰作。面对如此丰富多彩的文化现象，为了使这场好戏井然有序地上演下去，我们暂且按照初、盛、中、晚的分期方法，将其分为四章或四幕。

历史上，将唐代艺术分为初、盛、中、晚四个阶段的说法，定型于明初高棅的《唐诗品汇》，即以唐初至玄宗开元为初唐，开元至代宗大历为盛唐，大历至文宗大和为中唐，大和至唐末为晚唐。除此之外，后人对“四唐”的断限亦多有修正，长期以来难成定论。显然，“四唐”的说法只能是一种大略的分期，事实上，要对文学艺术的发展进行纯科学的定量分析，往往是一件吃力不讨好的事情。正像我们可以将6月21日定为“夏至”一样，我们也可以将开元十五年定为“盛唐”的起始日。但是，正如夏季的天气是一天一天热起来的一样，盛唐气象也不是一日之内出现的。因此，为了方便起见，本书在沿用“四唐”分期的同时也做了两点必要的修正：第一，在整体时段上作放大处理，即将作为“序幕”和“尾声”的隋朝和五代分别并入“初唐”和“晚唐”，不另设专章。第二，在具体时段上作模糊处理，即以某些帝王的统治为大致界限，而不做细致的划分。

有人将“四唐”的分期比做一年四季的变化：初唐如春水，清澈而明丽；盛唐像暑雨，充沛而壮观；中唐若秋草，茂密而摇曳；晚唐似冬雪，含蓄而凄凉。也有人将“四唐”的分期比做人生的变化：初唐如少年，天真而稚气；盛唐像青年，朝气而蓬勃；中唐若中年，成熟而深刻；晚唐似老年，迟缓而睿智。这些说法都很有道理，也很有意思。如果用四句话来概括“四唐”之特点，那么我们只能说“万象更新的初唐”“恢弘壮阔的盛唐”“五光十色的中唐”“夕阳西下的晚唐”了。

在本章中，我们将谈及隋代的文帝、炀帝、恭帝和唐代的高祖、太宗、高宗、武后、中宗、睿宗执政期间大约一百三十年历史中的审美文化现象。

1.“不睹皇居壮，安知天子尊”：建筑、雕塑

如果从朝代演变、政治沿革的角度上看，中国古代文化系统可说是确立于秦、汉，成熟于隋、唐。而且，这两段历史的发展进程在形式上又有着极为相似的地方，即都是由一个变革剧烈而又短命的王朝和一个变革适度而又强盛的王朝共同完成的。范文澜曾经指出：“秦始皇创秦制，为汉以后各朝所沿袭；隋文帝创隋制，为唐以后各朝所遵循。秦隋两朝都有巨大的贡献，不能因为历年短促，忽视它们在历史上的作用。”[1]

战国末年，论物产不能夸富于齐，论疆域难以称雄于楚的秦国之所以能够完成横扫六合的历史任务，靠的是积极主动的政治变革。在江山一统的基础上，秦始皇继续其大胆的政治变革，废“分封”而立“郡县”，建立起君主专制的中央集权国家，并以这一政权形式维护和确立了在战国时代即已出现的新的生产关系，使历史有了一个大的飞跃。然而，也正是由于这一变革过于迅猛，再加上秦朝在文化问题上的倒行逆施、在基本建设上的劳民伤财、在法律实施上的暴虐残忍、在开边扩土上的穷兵黩武，因而在动乱中得不到被否定了的家族血缘和地方势力等传统的政治运作能力的支持，遂运祚不远，短命而亡。

为了不再重蹈秦朝的覆辙，后起的汉代便不得不对旧势力进行适当的让步，在名义上恢复了分封制。但是汉代的分封不同于周代的分封，王侯领地的行政事务都是由朝廷委派的官吏去主管的，法令也是由国家统一制定的，因而受封的王侯实际上只是大地主而不是领主。这就是说，汉朝是在修正的形式下继承和延续了秦朝的政治变革，从而使新的生产关系和政治制度得以巩固。但是，也正是由于汉朝统治者对旧的政治势力做出了部分的让步和妥协，致使地方割据势力和门阀士族阶层仍然具有很大的影响。因此，清除这一影响的历史任务便留给了隋、唐两代。

与秦朝的历史功绩一样，隋朝所进行的事业也不仅仅是领土的统一。在结束南北分裂的基础上，隋朝进行了大胆的政治改革。首先，在政体上，隋朝正式确立了三省六部制度，以便于巩固中央集权统治。其次，在官制上，隋朝改变了汉、魏以来地方长官可自任僚佐的旧制，实行了县佐须出他郡、授官全在吏部的新制。最后，在用人上，隋朝继续并发展了北周的政策，正式下令废除推行了三百余年的“九品中正制”，用科举取士的方法而为中小地主阶级走上政治舞台开辟了道路。然而，隋朝不仅在社会变革的贡献上可以同秦朝相媲美，而且在历史发展的命运上亦可与之相仿佛。隋朝好大喜功的运河开凿和秦朝耗费民力的长城

修建一样，在战乱刚刚平定之际严重地损害了其有限的国力；隋朝征伐高丽的军事行为和秦朝穷兵黩武的外交政策一样，未能给疲惫不堪的民众以休养生息的机会；隋朝滥用酷刑的行政管理和秦朝施行苛政的社会风气一样，在政权尚未稳固之时人为地激化了固有的矛盾；甚至隋文帝和隋炀帝父子的个人素质也与秦始皇和秦二世两人有着某种相似之处，其雄才大略与残酷暴虐相混合的复杂性格均难以承担如此重大的历史使命。最终，当这些矛盾全面爆发之际，那些原先在政治变革中被剥夺了既得利益的门阀士族和地方势力便借机卷土重来，加剧了社会的离心倾向。

如果说，隋朝是在更高的层次上扮演了秦朝的角色，那么，唐朝则是在更深的意义上完成了汉朝的事业。和汉朝一样，唐朝统治者不得不在某些问题上对旧势力做出一些让步与妥协。这包括给地方官员以更多的自主权，重用节度使；在肯定皇室的前提下承认门阀士族的优越地位，重修《氏族志》等。然而，在政体、官制、用人等重大问题上，唐朝则基本上保留了隋朝变革的历史成果，并因此而创造了新的辉煌。

这样看来，中国古代社会的发展过程本身就是革命与改良、斗争与妥协的辩证统一。没有秦、隋二朝的革命与斗争，汉、唐两代的改良与妥协也就失去了条件；反之，没有汉、唐两代的改良与妥协，秦、隋二朝的革命和斗争也就得不到巩固。尽管秦、隋的革命内容在汉、唐的巩固和发展中已失去了其原有的锋芒，但其毕竟在某种貌似妥协的外在形式下保持了历史前进的内在趋势。这就是历史前进的辩证法。

秦、汉与隋、唐不仅在社会变革的意义上可以相提并论，而且在审美文化的风貌上亦能相互媲美。人们常用“汉唐气象”来概括这两个不同的时代，以言其开阔的视野、昂扬的气势、鲜明的色彩、刚健的力度。然而，历史只能反复，却不会重复。正如隋、唐的政治文化是在“更高的层面上”实现了向秦、汉的复归一样，隋、唐的审美文化也是在“更深的意义上”完成了对秦、汉的重现。这种复归和重现是以否定之否定的形式进行的：如果说浩大繁盛、刚健壮阔的秦、汉是这一发展的“肯定”阶段，而素朴自然、阴柔细腻的两晋、南北朝是这一发展的“否定”阶段，那么雍容典雅、气势开张的隋、唐则是这一发展的“否定之否定阶段”。因此，这第三阶段不是简单地“抛弃”了第二个阶段的历史成果，而是在“扬弃”其外在形式的过程中保留了许多内在的要素。于是，除了上述的共同点之外，经过两晋、南北朝的发展和过渡，隋、唐的审美文化较之秦、汉就更为丰富，也更为复杂了。

在隋朝所实行的重大政治变革的基础上，唐代很快建立起一整套较为完善的政治经济体系。政治上的统一、安定，给了人们休养生息、恢复生产的可能；经济上的均田制、租庸调法，维护了农民生产的独立性和积极性；军事上的府兵制，则减少了加在人们头上的军费开支。因此，在建朝只有十几年的世间里，唐朝就出现了著名的“贞观之治”。接下去，武则天、唐玄宗继承和发展了太宗的政治路线，把“贞观之治”推向“开元之治”。随着政治文化的步步走高，审美文化也日趋繁盛，一种

蓬勃的、向上的、自由的、开放的、万象更新而又日益宏大的审美热潮一浪高过一浪。

在这片兵甲强盛、风行万里的土地上，最能体现其大国气象者，莫过于建筑艺术了。我们知道，建筑是一种古老的、与人类生活密切相关的艺术形式，它以砖石竹木为语言，在建筑人类栖居环境的过程中诉说着自己的情感、展现着自己的才智、表达着自己的信仰。然而遗憾的是，由于我们的古人在建筑材料上更偏爱木材而不是石料，因而许许多多宝贵的艺术经典没有能够保存下来。在西方，今天的人们不仅可以去雅典瞻仰帕台农神庙的废墟、到罗马去观看斗兽场的残骸，而且可以看到古罗马时代保存下来的完好无损的万神庙、中世纪遗留下来的刻满时代烙印的巴黎圣母院，以及文艺复兴时代的艺术巨匠亲手营造的富于传奇色彩的圣彼得大教堂。可是在中国，不仅雄伟壮丽的阿房宫毁于项羽的一把大火，而且气势恢弘的未央宫也早已灰飞烟灭了。

顺着时代的足迹往上追索，我们今天所能看到的最早的木制建筑的经典之作，恐怕要算是中晚唐时代建筑在佛教圣地五台山上的南禅寺和佛光寺这两座殿堂了。尤其是始建于大和年间、重建于大中十一年的佛光寺，是现存中国古建筑中斗拱挑出层数最多、距离最远，从而也最能体现木制建筑审美特征的艺术精品。熟悉建筑艺术的人都知道，西方建筑以石柱为首要的艺术语言，重在体现其指向上苍的宗教意识；中国建筑则以屋檐为重要的表现手段，重在体现其横向展开的世俗气息。这样一来，支撑在屋檐下面的木制斗拱便具有了超出力学之外的美学意义。作为梁柱和屋檐之间的中介环节，斗拱的意义即在于运用斗形木块和拱形曲木的有机组合而将立柱纵向的托力横向地传达、扩展开去。有了它，屋檐才能够探出，才能够上挑，从而使木制的建筑不至于机械、呆板、毫无生气。而斗拱本身那章法严谨、错落有序的层层叠加，也充分体现了等级社会的世俗旨趣。从佛光寺的建筑来看，由于斗拱的巧妙运用，使得横向展开的巨大殿堂并不显得压抑、沉重，从而在有限的高度中显出几分轻灵，在威严的气氛中透出一缕生机。

或许，中、晚唐时代的佛光殿还残存着初、盛唐时代的几许身影，文献记载和考古遗迹都表明，无论是在规模上，还是在气势上，以前的含元殿和麟德殿都曾远胜于此。那是一个何等伟大而豪迈的建筑时代啊！遗憾的是，我们今天的人们只能借助于佛光殿的身影并通过想象而向前追索了。

[1] 《中国通史》第三册，第4页，人民出版社，1978年版。

长安与洛阳

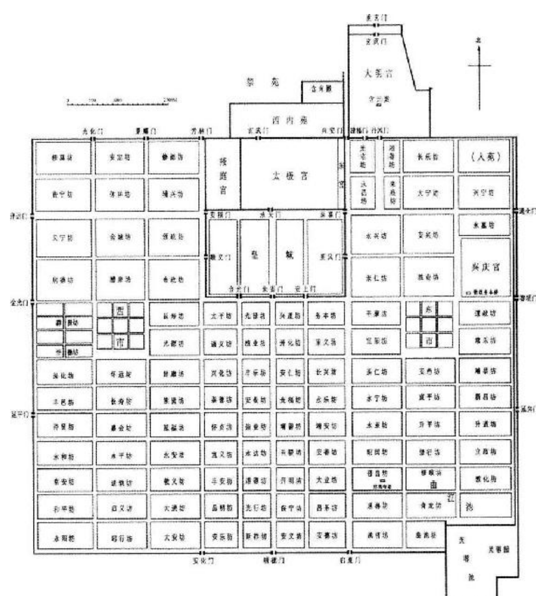
隋朝虽然运祚短暂，但却是一个极具魄力的封建王朝。在短短三十几年的时间里，它不仅开凿了闻名于世的大运河，兴建了规模浩大的大兴城、洛阳城，而且还留下了世界上最为出色的敞肩石拱桥。在此基础上，初唐统治者更是大兴土木，不仅把大兴城和洛阳城改建成为更加完美的东、西两都，建造了以昭陵、乾陵为代表的一系列帝王陵墓，而且还留下了诸多的佛塔、寺庙等宗教建筑。尽管大兴——长安这一隋、唐建筑的典型代表已不复存在，但是，当今天的人们航行于大运河中、伫立在赵州桥畔，或是瞻仰于大雁塔下、拜谒于乾陵墓前，仍不得不肃然起敬，为其精美的工艺和浩大的气势所感染。

从某种意义上讲，一个国家的首都可被视为其精神风貌的缩影。隋文帝建国之初，以西汉的故都长安为首府，位置在今西安西北的汉城一带。开皇二年，因此城规模狭小、布局零乱，水质咸卤等诸多原因，而无法适应大国都城的发展需要，隋文帝遂命著名的政治家高颎和杰出的建筑大师宇文恺等人在该城东南的龙首原上主持重建新都。因杨坚在后周受封大兴公，故取名为大兴城。公元618年，隋灭唐兴，改大兴名为长安，并进一步加以扩建。

“那是一个需要巨人并产生了巨人的时代。”恩格斯的这句名言常常使我们想起达·芬奇、拉斐尔、米开朗琪罗等欧洲文艺复兴时期的艺术大师，却很少有人知道隋代的工艺巨匠宇文恺在人类建筑史上所做的贡献。宇文恺出身于显赫的豪门之家，父亲和兄长都曾是北周重臣。然而与父兄的志向不同，“恺独好学，博览书记，解属文，多伎艺”（《隋书》本传）。这一兴趣不仅使他在改朝换代的政治变革中保全了性命，而且使其在江山一统的政治局面中获得了机遇。在世界建筑史上，很少有人像宇文恺那样，一生能有机会在开凿广通渠、决渭水达黄河，乃至营建东都洛阳等一系列重大的建筑工程中起到至关重要的作用，而大兴——长安城的总体设计，见唐长安城复原图纸（001），则无疑是这位“有巧思，多技艺”的贵族建筑师毕生智慧的高度结晶。

根据对长安城的多次考古发掘，现已基本弄清其规划布局。它不仅大大超过了罗马、拜占庭的面积，而且比明清时代的北京城还要大。因此，在相当长的历史时期里，它以无与伦比的规模享有“天下第一城”的美誉。根据唐代的制度，全国设26关，其中6座上关和6座中关均设在长

安周围。这12关以长安为中心，形成辐条式的车马道路，因而像西欧是条条大路通罗马一样，中国是条条大路通长安了。清人顾炎武在《日知录》中指出：“予见天下州之为唐旧治者，其城郭必皆宽广，街道毕皆正直。廨舍之为唐旧创者，其基址必皆宏敞。宋以下所置，时弥近者制弥陋。”可以想象，在当时东依灞、浐，北临渭水的龙首平原上，这座拔地而起的浩大建筑是多么的伟岸、壮观！



001 唐长安城复原图纸

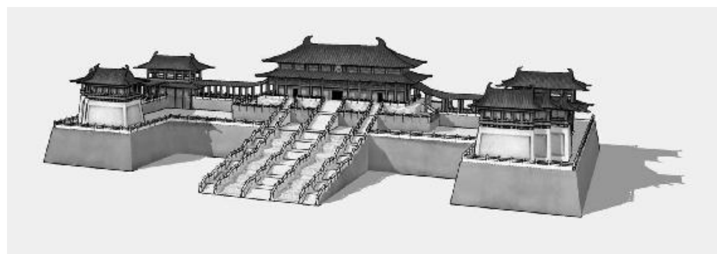
东西长9 721米，南北宽8 651米，周长36.7公里，面积84平方公里，相当于10个今日规模的西安城。

长安城不仅气势浩大，而且布局考究。城的基本结构为正方形，由宫城、皇城、郭城三部分组成。宫城位于全城北部的正中，以示坐北朝南、统摄天下的帝王气象。宫城的正中是皇帝起居、听政的太极宫，两侧则分别是太子居住的东宫和嫔妃居住的掖庭宫，其面积大约四平方公里，相当于明清紫禁城的六倍。宫城的南部比邻，是与其形状和面积相似的皇城。皇城内设有宗庙社稷、官署衙门，是文武百官办理政务的所在。宫城与皇城之间，有一个宽441米的街形广场，是皇帝检阅士兵和接受外国使节朝贺的地方。宫城的承天门与皇城的朱雀门，直至郭城的明德门遥相对应，并以150米宽的朱雀大街将全城分为东西两部分。城内有东西大街14条，南北大街11条，把全城分隔为108个排列整齐的坊里，为居民的居住区和商业区。城内有东、西两大集市，各为1.1平方公里，分别划成九九见方的“井”字格局，供各行各业的商人进行买卖交易。城内有81座僧寺、28座尼寺、30座道观、6座女观、2座波斯庙、4座胡祆祠，以及戏场、教坊、园林数处，整齐的槐树和飘逸的垂柳掩映着金招银幌、绿瓦红墙。外围的城墙厚约12米，每面各设3门。真可谓

雄观虎视、气象万千。

太宗李世民执政后，在长安城北龙首原高地上修建大明宫，为太上皇李渊做避暑之用。高宗李治和武则天继位之后，又进一步加以扩建，使之成为唐代帝王处理朝政的真正重地，取代了太极宫的显赫地位。此处居高临下，俯瞰全城，形如龙首，易守难攻，是皇家居住和执政的理想所在。经过太宗、高宗、武后等朝的建设，大明宫形成了以含元殿、麟德殿、太液池为三大主体的建筑群。

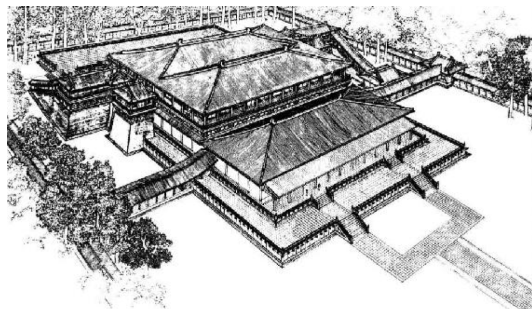
含元殿（002）是大明宫的正殿，也是唐代最为雄伟壮观的建筑群体。正所谓："左翔鸾而右栖凤，翘两阙而为翼，环阿阁以周墀，向龙行之曲直。"（李华《含元殿赋》）



002 含元殿复原图

大殿前面两侧构成双臂环绕式的翔鸾、栖凤二阁，以足够的跨度形成开张的气势；殿、阁均建于高台之上，以足够的高度来显示皇家的威严；伟岸的主殿与高耸的双阁之间以曲尺飞廊遥相连接，使整个建筑浑然一体。

与含元殿开张的气势相比，麟德殿（003）的规模更为宏大。尽管昔日的麟德殿已不复存在，但仅从今日的复原图中，我们也不难发现其"九天阊阖开宫殿，万国衣冠拜冕旒"（王维《和贾舍人早朝大明宫之作》）的盛大气象。



003 麟德殿复原图

大殿的台基宽77米，长130米，总面积相当于明清太和殿的三倍。

此殿主要是皇帝接见外宾、宴赐群臣的地方。大殿取前后相连的三重式建筑形式，面阔11间，进深17间，给人以浑厚、博大、深不可测之感。

太液池位于大明宫的中后部，以波光船影、碧水红花的园林建筑与巍峨的含元殿和雄浑的麟德殿遥相呼应，并在地理上形成三角关系。如果说含元殿以气势开张的姿态显示着国家的威严，麟德殿以博大雄浑的气势显示着帝王的高贵，太液池则以富丽堂皇的景象显示了皇家的奢华。池水阔达18万平方米，池中有蓬莱仙岛，环池有亭台楼阁，因地制宜、因势利导地将自然的景象与人工的建筑结合起来，不追求对称严整而追求道法自然。据考古发掘的资料统计，仅太液池畔的兴庆宫所留下的莲花瓦当就有73种，可见其富丽堂皇到了何种程度。

作为一座具有典范意义的都城，长安既体现了尊卑有序的儒家思想，又融会了道法自然的道家精神。因而既成为当时周边地区和国家学习和摹仿的范本，又成为后来各朝各代虽心驰神往却又不敢望其项背的楷模。据考证，当时我国东北建立的地方政权渤海国之上京龙泉府，在规划上便完全袭用了长安的格式；日本的平城京（今奈良市）、平安京（今京都市）也都是其具体而微的摹本。时至今日，我们在明、清两代留下的北京城，以及故宫、北海的建筑和设计上，都不难发现长安城、含元殿和太液池的历史投影。只是这些后来的摹拟之作，无论是在规模上还是在气势上，都无法与隋、唐的原作相媲美了。

上述景象，很容易使人们联想起骆宾王的那首《帝京篇》：

山河千里国，城阙九重门。
不睹皇居壮，安知天子尊？
皇居帝里崤函谷，
鹑野龙山侯甸服。
五纬连影集星躔，
八水分流横地轴。
秦塞重关一百二，
汉家离宫三十六。
桂殿阴岑对玉楼，
椒房窈窕连金屋。
三条九陌丽城隈，
万户千门平旦开。
复道斜通鳷鹊观，
交衢直指凤凰台。
剑履南宫入，簪缨北阙来。
声明冠寰宇，文物象昭回
……

除大兴——长安城外，东都洛阳也是隋、唐两代在建筑史上留下的杰出作品。我们知道，地处伊洛盆地的洛阳自古就是东周、东汉、曹

魏、西晋、北魏等政权的首府。隋朝初年，曾为东都，后来炀帝迁都于此，大兴反成了陪都。经过宇文恺、封德彝等人的扩建，尤其是大运河开通之后，洛阳的地位日渐重要。唐初，洛阳仍为东都，并得到了进一步的发展。武则天一度称帝时期，便以洛阳为神都。公元9世纪末，唐终于自长安迁都洛阳。洛阳的布局亦如长安，突出宫城、皇城的至尊地位，整个城市也成近似的正方形，只是根据地形的特点在具体的建设上略有不同。洛阳城的规模比长安略小，但更加奢华。其具体建筑也颇具特色，如武则天执政时曾两度建造的明堂，高294尺，方300尺，上下3层，并根据四时变化的特点而分布颜色，以追求“天人合一”的审美理想；又如经隋、唐两代营造的西苑（又称神都苑），周二百余里，内为十余里的湖泊，有蓬莱、方丈、瀛洲诸山，集自然景观与人文景观为一体，堪称是古代园林艺术的杰作。

对于隋、唐的东、西二都，历来文人墨客称颂不已，懿宗时代的李庾曾效仿汉代的班固、张衡作了著名的《两都赋》：

拥乾体，正坤仪，平两曜，据北辰。斥咸阳而会龙首，右社稷而左宗庙。……日出东荣，月沉西轩。依九宴之下麓，涵太液之清澜。龙道双回，凤门五开。烟笼凝碧，风静蓬莱。……赤县神州，与京比俦。径山东之贡赋，扼关外之诸侯。直齐、梁而驾辂，引淮、汴而通舟。太行枕甸，发址崇垓。覃怀镇封，上干昭回。凿门导伊，两阜屏开。育仁颐智，堂奥庭隈。尔其左掖通东，右掖洞西。笼故地之铜驼，抱旧里之玉鸡。御沟接泒，苑树通隄。抗凤楼于内庭，矗端门于天街。上阳别宫，丹粉多状。鸳瓦鳞翠，虹梁叠壮。横延百堵，高量十丈。出地标图，临流写障。……开元太平，海波不惊。乃驾神都，东人夸荣。时则辚辚其车，殷殷其徒。行者不赍，衣食委衢。冠冕之夫，绮罗之妇。百室连歌，千筵接舞。高楼大观，陈宾宴侣。金堂玉户，丝哇管语。……

不难想象，那宽阔的街衢、豪华的府邸、鳞次栉比的店铺、金碧辉煌的庙宇，再加上举止娴雅的文官、气宇轩昂的武士、服色各异的商人、花团锦簇的妇女……无疑构成了一幅气势开张的初唐景象。

大雁塔与小雁塔

如果说气势浩大的城市和富丽堂皇的宫殿是世俗建筑的杰出代表，那么金碧辉煌的庙宇和高耸入云的墓塔则是宗教建筑的光辉典范。隋、唐两朝佛、道大兴。隋文帝在夺取政权的过程中曾得到女尼智仙的帮助，因而在立国后不仅恢复了被北周武帝禁毁过的佛、道信仰，而且曾多次下诏兴建寺庙，把佛教作为国教来加以供奉。而李世民不仅在夺取政权的过程中得到过道教势力的支持，而且为了与门阀士族相抗衡，他便自称为老子的后裔，以此来抬高皇族的身份，故而在保留佛教信仰的同时突出道教的地位。及至武后当政，为了夺取李氏皇族打下的江山，又特意抬高佛教来制约道教，大肆建造寺庙和佛窟。在这样的社会氛围下，隋及唐初的宗教建筑便有了长足的发展。据统计，隋朝在各地兴建的佛教寺院多达三千六百余处；而玄宗以前的初唐时期，寺庙又多了大约一倍。与此同时，道观亦随处可见。

由于历史的久远，这一时期的佛教建筑已罕有遗存。但从历史文献和古代壁画中可知，当时的寺庙已基本形成了对称组合的庭院式格局。其常见的形式为，整个建筑群以四合院为主体，包括山门、天王殿、大雄宝殿、法堂、藏经阁在内的主要建筑均处在南北中轴线的位置上。东西两厢设伽蓝殿、祖师殿、观音殿、药师殿、罗汉殿、护法殿等次要建筑。此外在一些大的寺庙中还设有若干庭院、花园和客房。所有这些都突出了中国佛教世俗化、生活化、秩序化的特点，不仅与指向苍穹的基督教堂和幽闭清冷的清真寺庙迥然有别，而且与突出佛塔和宝殿而轻视生活建筑的印度寺庙亦形成鲜明对比。

在全部佛教建筑中，最具有宗教意味的要数佛塔了。然而这个原本是用于埋藏佛骨、祭奠亡灵的墓塔，在进入中国以后也越来越生活化、世俗化、审美化。首先，与南北朝时的情况不同，塔到了隋、唐已不再是寺庙的中心了。其次，塔的造型也因观赏、游览的需要而逐渐向阁楼化过渡。


004 四门塔（山东历城）

塔身平面为正方形，全部用青砖砌成。塔内中央有方形塔心石柱，除塔刹略有装饰性雕刻外，通体朴实无华。


005 大雁塔（陕西西安）

现塔共有七层，高64米，底边各长25米。塔身自第二层开始，每层明显向内收缩，形成稳定的方锥体。

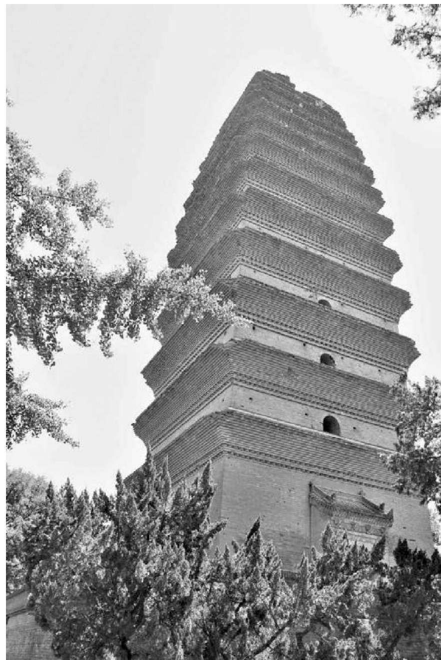
山东省历城县神通寺的四门塔（004）建于隋代大业七年，是中国现存最早的单层佛塔之一。此一建筑尚介于信仰和世俗之间，既没有过多的神秘气息，也没有浓郁的审美装饰。

而到了初唐时期的大雁塔（005），情况就有了明显的变化。该塔建于陕西省西安市慈恩寺内，据《大慈恩寺三藏法师传》记载，古印度摩揭陀国曾有众僧掩埋坠雁并建造灵塔的事，坠雁被视为菩萨的化身，雁塔便由此得名。大雁塔始建于高宗永徽三年，当时玄奘为保存由印度带回来的梵文佛经，在慈恩寺内修建了一个五层砖塔，但不久便坍塌。武则天长安年间重建，高至十层，后经战乱破坏，只剩七层。五代后唐又加以修缮。明代再次破坏，万历年间以砖维护，是为今塔。与四门塔相比，大雁塔虽然仍保留了简洁庄严的基本特征，但内外结构均有了明显的变化。远远望去，端庄雄伟、古朴大方。塔内设有木梯楼板，可逐级而上，攀登至顶，并可于每层四周的拱形塔窗举目眺望，因而具有了旅游观光的功能。塔底层的四面券门均有青石雕刻的门楣、门框，尤以

西面门楣上反映唐代佛殿形象的“说法图”最为珍贵。南面券门外两侧的佛龛内，嵌有初唐大书法家褚遂良书写的石碑，一块碑文是太宗李世民撰写的《大唐三藏圣教序》，另一块则是高宗李治撰写的《大唐三藏圣教序记》。于是，书法与雕刻等艺术成分与帝文和塔名等文化因素相得益彰，使该塔已不仅具有了宗教的意味，同时还具备了审美的功能。唐代有所谓举子登科、雁塔题诗的风尚。时至今日，门内两侧仍嵌有明、清两代西安地区考中举人者的题名石刻。除“雁塔题诗”之外，当时的人有“重阳登高”的风俗。每逢“九九重阳”，长安的市民便结伴出游，登高远望。而皇帝本人也常常在这一天率众亲临大雁塔，以眺望“河山天外出，城阙树中分”（李恒《奉和九月九日登慈恩寺浮图应制》）的长安景色。

或许，从考古学的意义上讲，作为“阁楼式”佛塔的早期代表，坐落于西安南郊兴教寺内的玄奘塔比大雁塔更多地保持了唐代的原貌。该塔是高宗总章二年为玄奘迁葬时所建，保留至今。其格式与大雁塔相仿佛，只是规模和名气略小而已。其他如建造于开耀九年的香积寺塔，亦为这一时期阁楼式佛塔的艺术杰作。

小雁塔（006）位于西安城南的荐福寺内，与大雁塔东西相望，因其体量比大雁塔小，故此得名。从佛塔建筑的角度上讲，如果说大雁塔是“阁楼式”的典范，小雁塔则是“密檐式”的代表。与“阁楼式”相比，“密檐式”宝塔亦呈多层格局，但除了第一层有较大的高度之外，以上各层的间距都很小。层檐之间或设小窗，更多的则采用通风、采光的小孔。塔檐用叠涩法探出，层层重叠，浑然一体。作为中国早期的“密檐式”建筑，小雁塔的魅力主要体现在塔身所构成的“弧度”上。塔的下面五层逐渐内缩的弧度较小，而六层以上急剧收缩，从而在视觉上造成一种外抛式的弧线，给人以流畅、秀美之感。有人将大雁塔比做体魄强健的伟丈夫，而将小雁塔喻为风姿绰约的俏女子，其动人之处可想而知。与大雁塔相似，南北券门上的雕刻也具有极高的艺术价值。塔内设有木制楼梯，亦可拾级而上。值得一提的是，该塔不仅基本上保留了唐代的原貌，而且与经明代重建的荐福寺相配，仍显得浑然一体。寺中悬有金明昌三年（1192）铸就的大钟一口，每日金声玉振，便是名扬遐迩的“雁塔晨钟”了。



006 小雁塔（陕西西安）

建于唐中宗景龙年间，塔的平面亦成正方形，底层每面长11米，原有15层，高46米，后因明代地震，顶部两层坍塌，现余13层，高34.9米。

昭陵与乾陵

既然原来用于埋葬佛骨的墓塔建筑在唐代都已经生活化、审美化、艺术化了，那么当时用于埋葬帝王的陵墓又将如何呢？正如长安与洛阳在古代都城建筑史上所具有的开创地位一样，唐代著名的皇陵在古代寝陵建筑史上也具有典范意义。作为唐代皇陵的代表作品，昭陵和乾陵均建造于初唐，并体现了“万象更新”的美学特色。

我们知道，在先秦时代，帝王主要以“覆土封斗”的形式建筑陵墓，虽有大量的珍宝和艺术品埋于地下，但地面上的建筑却非常简陋。汉文帝首创“依山为陵”的建陵方式，并在陵墓的四周绕以环城、建造祭庙，但并未成为整个汉代的定制。魏晋南北朝时期的皇陵，大多采取“依山为陵”的方式，但“不封不树”，地面上也没有什么建筑。隋及唐初，因社会动荡，皇陵的建筑也没有什么显著的特色。隋文帝的太陵、唐高祖的献陵均平地而建，追求高大，以方为贵。直至太宗的昭陵，为了达到“民力省而形式雄”的效果，重又恢复了“依山建陵”的模式，且在规模和布局上与前代有了很大的不同，从而为以后的皇陵提供了范式。昭陵以后的唐代诸陵，除敬宗庄陵、武宗端陵、僖宗靖陵因地处平地而就地起陵外，其余皆依山为陵、凿山为墓，以象征着国运的长久、江山的稳固；在地面的建筑上一般也都包括了献殿、陵墙、四门、角楼、神道，以及石人、石马、石狮等冥物造像，从而将自然景观与人文景观十分巧妙地融汇到一起。在古代，人们受“风水”观念的影响，在选择皇陵的位置上是十分讲究的，这虽然缺乏足够的科学依据，但却不乏审美的趣味和理想，从而营造出神秘而奇特的意象。从科学的意义上，今天的人们自然不再相信什么“风水”“命相”之类的东西；但是从美学的意义上，如果我们站在渭河的北岸，遥望着那绵延一百多公里、隐藏着“唐代十八陵”的暮霭缭绕的群山时，仍难免会产生出某种奇妙的遐想和由衷的慨叹。

昭陵是唐太宗李世民的寝陵，由将作大匠阎立德和画家阎立本兄弟设计督造。墓室筑于九峻山南麓的半山腰处，深约250米，前后有5道门。墓门顶部建有神游殿，四周构筑了正方形的陵墙。陵墙的四角各建一楼，四面各开一门。南门为正门，门外筑土阙三对；其余三门外各筑土阙一对。南门内建献殿，北门内建祭坛。祭坛内置14尊石雕像，东西庑廊陈放着著名的浮雕昭陵六骏（彩图1）。皇陵的三个侧面有皇子、公主、嫔妃和文臣武将的陪葬墓，现已发现167座，形成对皇陵的拱卫之势。昭陵的艺术价值，主要表现在两个方面：一是在建筑布局上为唐

代以后的皇陵提供了范式，二是在艺术作品上创作了留传至今的“昭陵六骏”（其中两件于1914年被盗，现存于美国费城宾夕法尼亚大学美术馆；其余四件陈列在陕西省历史博物馆）。

我们知道，东汉以后的墓葬艺术即已出现了世俗化、人间化、写实化的审美特征。这一特征不仅表现在地下的冥物造型上，而且表现在地上的雕塑装饰中。雕塑，是古代帝王陵墓的重要组成部分，其题材、主题和表现风格上常常带有纪念碑的性质，以阎立德主持建造的献陵前的石虎（007）为例：

这里的石虎，是唐代第一代帝王唐高祖李渊献陵前的石兽之一。同样的石虎，在陵周围共有四对，分守四门。另有犀牛两件，置于正门（南门），这与以后各唐陵布局不同，应是当时陵前石刻排列的制度尚未制定之故。这一石虎高约2.5米，作向前行进状，那机敏觅食的眼神和健劲有力的腿部，都刻画出了虎的性格特点。整个造型又概括而写实，是唐陵上卓越的石雕之一。[1]



007 献陵前的石虎

显然，献陵石虎成功地表现了以李渊为首的关陇军事集团在血雨腥风中厮杀征战、开边拓土的创业过程。那么继此之后，同样具有开国皇帝地位的李世民的昭陵又将如何表现这一主题而又有所创新呢？于是，便有了“昭陵六骏”。这是一组由六匹战马组成的浮雕，取材于李世民在夺取和巩固政权的战役中所乘过的六匹坐骑。从题材的选择上看，“昭陵六骏”比“献陵石虎”更具有真实感，而其寓意也更为丰富：即不仅衬托了唐太宗一生转战南北、出生入死的丰功伟绩，而且也暗示了皇室对那些类似于战马一样的开国功臣的褒奖与追忆，并寄希望他们在死后继续护卫皇陵。从手法的运用上讲，“昭陵六骏”也比“献陵石虎”更为丰富、更加多样：六匹战马体形健美，并且姿态各异，它们或静或动，或奔或

行，错落有致，相互衬托。这种巧妙而含蓄的题材、丰富而多样的手法，十分符合陵墓的整体风格，给人以深深的怀念和无尽的遐想，因而成为古代冥物造型中的经典之作。

继太宗的昭陵之后，高宗和武后的乾陵进一步确立了皇陵的规范。自乾陵始，唐代皇陵的地面建筑开始模仿长安城的样子，由类似宫城、皇城、外郭城的三个部分组成，使死者的居所与生前等同。与此同时，乾陵也进一步突出了墓主的个性。这是由唐高宗李治与武则天合葬的陵墓，其个性突出并富有争议者不在高宗而在武氏：一方面，武则天自唐太宗之后继续扶植庶族地主的政治力量，使国运保持了上升的趋势，在历史上构成了由“贞观之治”向“开元之治”过渡的中介环节；另一方面，在重男轻女的封建社会里，这位不让须眉的女子不仅参政、议政，而且独揽大权，一步步由皇后、皇太后直至当上了女皇帝，因而势必招来李氏皇族乃至整个社会的非议和诟病。因此，对于她的陵墓的建造便是一件颇费心计的事情。然而建造者却知难而上，恰恰通过这一特点而构成了陵墓独一无二的风格特征。

首先，或许是由于一种历史性的巧合，陵墓的地点选择得极有特色。整个陵墓建造在陕西省乾县西北海拔一千多米的山梁上。山梁上共有三个峰峦：其中北峰最高，有类人首；南面左右两峰略低而对称，酷似一对直指苍穹的乳房。这样一来，整个山体就像一具女子仰卧的身躯，而长长的甬道便从两座“乳峰”之中穿行而过。这种“以天地为棺椁，以日月为连璧”的气概确乎显示了武则天敢于蔑视人间礼法的雄才伟略，难怪其身为“女”子，却居有“乾”陵呢。



008 乾陵无字碑

其次，乾陵的雕刻也极具个性，其最有名者，便是那块千秋称颂的无字碑（008）。本来，陵墓的建造就是为了给死者树碑立传、歌功颂德的。但是，由于武则天一生复杂的经历和独特的个性，使人们无法用那些既有的套路来撰写她的碑文。再加上她晚年迫于李氏皇族的压力，不得不取消大周国号，还政于唐。在当时的形势下，无人也无法为其撰写碑文。于是，一座将千秋功过留给后人评说的“无字碑”便永远地矗立在乾陵的朱雀门前了。此一无字之碑，既可以解释为无功可表，亦可以解释为无罪可罚；既可以解释为“无有”之心，亦可以解释为“无限”之意。当人们沿着那寂静的山梁，经过那庄严的“乳峰”之后，这块白璧无瑕的无字之碑，便像“国母”那磊落的胸襟一样，一丝不挂地敞现在面前。它将填写的权利留给后人，它将联想的空间留给了后代。

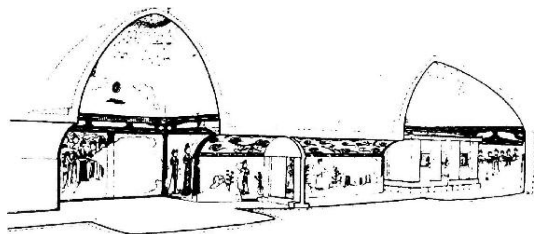
除“无字碑”外，在乾陵的朱雀、玄武、青龙、白虎四门，以及长长的甬道上还布满了精美的石刻作品。至今尚存的，有高宗的述圣纪碑1座、华表1对、翼马1对、鸵鸟1对、鞍马5对、文武侍臣10对、藩王造像61躯，其规模之大、数量之多，在唐代皇陵中可谓首屈一指。其中最具有艺术价值同时也最能体现其时代风貌的，是那对器宇轩昂的“乾陵雄狮”。这对雄狮体魄强健、神态威武，挺胸昂首、端踞雄视，以引而不发、静以待动的造型将外在的体态和内在的力量巧妙而完美地统一在一起，给人以趋而却步、望而生畏之感。如果我们将乾陵的雄狮与献陵的石虎、昭陵的骏马放在一起加以观赏的话，便不难发现，随着时间的推

移，“万象更新的初唐”正在一步步地向着“气势恢弘的盛唐”逼近。

与陵墓恢弘壮观的地面建筑相对应，其地下建筑也具有富丽堂皇的皇家景象。然而，正是由于唐代的帝陵过于奢华，所以才引来了络绎不绝的盗墓者。历史上，关中唐代18陵中有17陵被盗，唯乾陵固若金汤，完好无损。据考古学家的探测，乾陵墓道深入山体六十余米，墓道由三千多块石条层层叠砌，石条之间用铁栓板固定，再灌之以熔化了的铁水。所以，就连五代时期以盗墓而闻名的军阀温韬也奈何不得，乾陵才一直保存到今天。

在乾陵的周围，有17座陪葬墓。其中的永泰公主墓、懿德太子墓和章怀太子墓最具有典型意义。尽管这三座墓穴也曾被盗，但仍然保留下近三千件文物，墓室的破坏也较小。通过它们似能大致推测出乾陵的地下状貌。从墓穴的结构来看，三墓均由墓道、甬道和前后墓室组成，并附有数量不等的过洞、天井和小龛。墓穴的造型可说是在汉代基础上的完善化和制度化，其整体构思旨在摹仿地上的宫殿。公主、太子的墓穴尚且如此，国家君主的陵墓就可想而知了。

从墓穴的装饰和随葬的物品来看，三墓中最具有审美价值的是壁画、陶俑和雕刻。如永泰公主墓（009）的墓道两侧绘有六组气宇轩昂的仪仗队和腾云驾雾的青龙、白虎，以描写从送葬到升天的“出行”场面；前室墓壁上的壁画（彩图2）中的女子长裙曳地、云鬓高悬、举止娴雅、神态安详，人物手中各持玉盘、烛台、食盒、团扇、如意、拂尘、玻璃杯等器皿，显然是职掌衣、食、住、行的宫廷侍女；后室顶部则绘有天象，以造成地下人间的生活幻觉。与之相比，章怀太子墓中的壁画则具有更加浓郁的生活气息。“出行图”反映了皇家成员出行时的场面，其中四十多名扈从头戴幞头，身穿短袍，或抱狗，或架鹰，或持旗，或挟箭，风风火火，浩浩荡荡。“马球图”反映了在当时上层社会中流行的马球运动，其中二十多名骑手左手持鞭，右手持杖，或击球，或断抢，或追赶，或守护，风驰电掣，英姿飒爽。“客使图”则反映了当时王公大臣与国外使者交往的场景，与三位当朝官员相接触的三位使者或光头阔嘴、高鼻深目，或高髻名冠、红领白袍，或皮毛大氅、革带毡靴，显然是来自不同地区的外国使节。与上述壁画可以相提并论的是懿德太子墓中的近千件陶俑和木俑，其中以贴金铠甲骑俑为前导、音声乐舞俑随后的“仪仗俑群”最为珍贵，它生动地再现了当时的皇家仪礼和典章制度。除了壁画和陶俑之外，懿德太子墓的石棺墓门上还保存了一幅精美的石刻，上面的一对命妇凤冠霞帔、玉步金莲、体态娴雅、婀娜多姿，不仅构图比例相当准确，而且雕刻手法也极为娴熟，无疑是珍贵的审美史料。



009 永泰公主墓剖面透视图

总之，初唐皇家陵墓的地下建筑和装饰、陪葬物品都延续并发展了后汉以来世俗化、人间化的审美旨趣，并使之更加壮观，也更加精美。

[1] 王子云《中国古代雕塑百图》第49页，人民美术出版社，1981年版。

天水泥塑与龙门石雕

如果说，作为雕塑艺术的“昭陵六骏”“乾陵雄狮”和懿德太子墓中的墓门雕刻还只是墓葬建筑中的装饰品、附属品，那么散布在全国各地的龛窟造像则是更为集中的雕塑艺术了。

在隋文帝“雕铸灵像，图写真形”的倡导下，隋代的龛窟造像盛极一时，敦煌的莫高窟（彩图3）、永靖的炳灵寺、天水的麦积山、广阳的北石窟、洛阳的龙门窟、邯郸的响堂山、太原的天龙山、历城的千佛山、东平的白佛山、长清的五峰山、益都的云门山和驼山等地均有造像。与佛教的中国化过程相同步，这一时期的佛教造像，正处在由西域的信仰形态向东土的写实形态过渡的中介环节上。最为典型的是天水麦积山第13窟石胎泥塑像（彩图4）：16米高的释迦牟尼端坐中央，13米高的文殊、普贤侍立两侧，整个造像高大威严，体现出泱泱大国的美学风范。然而细看上去，则人物的造型略嫌呆板，佛像的表情也不够生动，而且释迦牟尼与两位菩萨之间的主从关系还不够突出，文殊与普贤的动作和神态也缺少变化，甚至每座雕像身体的比例结构都不十分准确。从美学趣味上看，它虽然已摆脱了六朝时代“秀骨清像”的模式，但尚未进入唐代“丰肌为体”的艺术佳境。

所有这些缺憾，在唐代雕塑中都得到了一定程度的弥补。最能代表初唐特色的，当属洛阳附近的龙门石窟。该窟开凿于北魏太和年间，历经东魏、西魏、北齐、北周、隋，至唐代贞观以后进入黄金时代。除北魏已有的释迦牟尼佛、弥勒佛、阿弥陀佛和观世音菩萨之外，又出现了卢舍那佛、药师佛、大日如来、宝胜如来、维卫佛、优填王、地藏、业道、西方净土变和历代师祖像等，骑狮子的文殊、跨大象的普贤以及千手千眼的观音等姿态各异的佛教人物，均活灵活现地出现在石壁上。在以佛教造像为主的情况下，佛龛中还奇怪地掺杂了道教中的原始天尊，其丰富的题材反映了唐代佛教派别纷繁林立和佛、道之间的共存共荣。与此同时，造像的规模也体现了有唐一代雄厚的国力和非凡的气度。唐代的造像讲究对称，大多数是一佛为主，左右二弟子、二菩萨、二天王、二力士，以形成辅佐、拱卫之势，主从分明、体制严整。有着用天上之神际关系来暗喻人间之等级制度的意味。除神界形象外，伎乐人和供养人的形象也经常出现在石壁上，其世俗化倾向日趋明显。



主尊卢舍那佛高达17米，是整个龙门石窟中最大的造像。其体态风韵、容貌端庄，眉宇间显露出超凡脱俗的宁静和智慧，嘴角处则略带有世俗的微笑与自信。

在龙门石壁现存的两千一百多个龛窟、十万多具造像中，最令人称道的是唐高宗和武则天时期开凿的奉先寺大卢舍那佛龛造像（010）。该龛在垂直的石壁上劈出宽阔的造像场所，显得胸襟博大、气势磅礴。相传，当初的造像者为了讨好即将登基的武则天，便以她的形象为摹本而创造了这尊卢舍那大佛。因而“像”可以被理解为世俗君主的化身，“佛”则可以被看做是彼岸主宰的肉体呈现。或许这种说法并不可靠，然而从中国佛教艺术的发展来看，它恰恰暗示了唐代佛像介于彼岸和此岸之间恰到好处的中介位置。我们知道，魏、晋时期的佛教造像不仅在面部造型上未能摆脱高鼻深目的西域色彩，而且其表情也过于严肃、威严，有一种拒人于千里之外的疏离感，难以引起欣赏者的共鸣；宋、元以后的佛教造像又过于中国化、世俗化，过于追求造像与现实之间的相似性，以及人物本身的个性特征，从而大大削弱了宗教艺术的神秘色彩；而只有作为这二者过渡时期的唐代佛像，才恰恰把握住了宗教和艺术、彼岸和此岸交汇接触的那一点，从而达到一种神圣而不疏离、亲近而不世俗的审美境界。这或许就是卢舍那大佛的魅力所在。它稳重、庄严，却又慈祥、睿智；它高贵、典雅，却又活泼、明朗；它前额饱满，面部圆润，弯眉直鼻，嘴角微翘，眼睑下垂，目光俯视，含蓄而又秀美的双眸给人以深切的关怀和殷切的期待。它体现了东方艺术高贵

的单纯和静穆的伟大，它代表了初唐时代激扬的热情和向上的精神……作为一个完整的艺术群体，奉先寺的造像有着一个主次分明、相得益彰的多元结构。在主尊佛像的两边，二弟子恭敬而虔诚地侍奉于左右，二菩萨端庄而矜持地矗立在两边，二天王脚踏夜叉、威风凛凛，二力士金刚怒目、杀气腾腾。从而在造像间既形成了主从的对比，又造成了文武的反差，在间隔中有对比，于对称中寻变化。故而，一幅万象更新的初唐景象便从坚硬的石壁中呼之欲出了。

2.“天女来相试，将花欲染衣”：民俗、服饰

隋、唐不仅是政治统一的时代，而且是文化融合的时代。虽然早在南北朝时期，外族文化即已大量流入中国北方地区，但当时文化冲突的一面远重于文化融合的一面。在战乱频仍、南北隔绝的情况下，文化融合的积极效应尚未充分地释放出来。而隋、唐帝国的出现，给这种能量的释放提供了空前广阔的历史空间。

据史家考证，隋、唐皇室均有浓厚的异族血统：隋炀帝杨广、唐高祖李渊的母亲，都出自拓跋鲜卑的独孤氏；唐太宗李世民的生母出自鲜卑族纥豆氏；长孙皇后父母两系皆为鲜卑人，故唐高宗李治的汉族血统只占四分之一。有人据此认为，隋、唐时期的汉族是以汉族为父系、以鲜卑为母系的"新汉族"。[1]

或许，这种"新汉族"的意义主要还不在血缘上，而在文化上。胡、汉文化的融合不仅改变了人民的生活方式，而且改变了人们的精神面貌。长期受礼教熏陶的汉族农业文化中似乎被注入了一种豪侠健爽的强心剂；而长期处于野蛮状态的鲜卑游牧文化中也逐渐被加入了一种文质彬彬的精神内涵。这样一来，那过分儒雅而又有些孱弱的南朝文化和过分刚烈而又有些原始的北朝文化，便通过隋、唐的融合而扬弃了其各自的片面性，一种新的时代面貌出现了。

[1] 王桐龄《中国民族史》第322页，北平文化学社，1934年版。

打马球的男人

这种新的时代面貌表现在男人身上，便形成了文人崇武、儒生慕侠的社会风尚。由于科举制度的建立，使隋、唐社会出现了严格意义上的文官政府。那些意欲治国平天下的有志男儿一般都要走学而优则仕的儒生之路。但是，或许是受异族文化和皇室遗风的影响，唐代儒生的理想人格却并不是那种只会吟诗作画的谦谦君子，而常常是敢于打家劫舍、善于放浪形骸的豪侠之士。

事业上，儒生们出经入史、饱读诗书、文韬武略、目空前人。正像王勃在《上刘右相书》中所说的那样，“伏愿辟东阁，开北堂，待之以上宾，期之以国士，使得披肝胆，布腹心，大论古今之利害，高谈帝王之纲纪”。一副天下英雄，舍我其谁的气概。这种气概，并非王勃所独有，就连“貌柔野、少威仪”而且体弱多病的陈子昂也从小“奇杰过人”“驰侠使气”。据载，子昂初到京师，以千缗市胡琴，引起众人惊异。次日集会，他又当众击碎此琴，并趁机散发文稿，“一日之内，声华溢都”。此类行为，恐怕只有唐人做得出来。初唐士子不仅善于炫耀自己的文学才华，而且急于施展自己的政治抱负。为了引起朝廷的重视，他们爱发盛世危言，敢于离经叛道。得志时，他们之中不乏李峤之类竭才尽志、大展宏图的文官；失意时，他们之中也常有骆宾王那样铤而走险、拼死一搏的儒生。因此，在他们的锦绣文章背后，我们总能看到一种风流倜傥、桀骜不驯的气质。这气质，既不同此前的魏晋风度那样多少有些病态，也不像以后的宋人风采那样显得过于老成。它挟带着民族的精华，也掺杂着异域的野性。

生活上，儒生们则骏马宝刀，美酒胡姬，拥抱世界，享受生活。从这一意义上讲，卢照邻的《长安古意》既是一首托古咏今的艺术作品，也是当时士子生活的真实写照：“长安大道连狭斜，青牛白马七香车。玉辇纵横过主第，金鞭络绎向侯家。……借问吹箫向紫烟，曾经学舞度芳年。得成比目何辞死，愿作鸳鸯不羡仙。……挟弹飞鹰杜陵北，探丸借客渭桥西。俱邀侠客芙蓉剑，共宿娼家桃李蹊。……专权意气本豪雄，青虬紫燕坐春风。自言歌舞长千载，自谓骄奢凌五公。”最让士子们得意的是进士及第之后，除了拜谢考官、参谒宰相、结识同年等各种各样的礼仪性活动之外，还有名目繁多的游艺活动，其中最为隆重的是雁塔题诗、曲江宴和杏园探花宴。甚至那些平素见钱眼开、唯利是图的娼家妓院，也为新科进士敞开大门，只需一张“红笺名纸”，就可以“游谒其

中”，尽情享乐。从审美文化的角度上讲，这种风气并非只有消极的意义。一方面，文人与妓女的交往，不仅使他们从一个侧面更加了解和接近下层社会，而且常常触发他们的创作激情，写出或赞美其歌舞技艺，或描摹其美貌姿容，或申述其不幸遭遇的文学作品。检阅唐代的文人创作，此类题材并非罕见。另一方面，文人与妓女的交往，不仅提高了她们的审美趣味，而且常常通过她们来消费、传播艺术作品，乃至进行二度创作。翻阅唐代的笔记和野史，此类趣闻亦不胜枚举。

闲暇之时，初唐的男子非常喜爱从事体育活动，而最能体现其刚烈果敢之性格者，当属由西域传来的马球。史载，太宗时，都城中已有西蕃人爱打马球。中宗时，“上好击球，由是风俗相尚”（《资治通鉴》卷二○九）。当时进京迎接金城公主的吐蕃使者曾在宫中与汉人比赛，中宗派临淄王李隆基（后来的玄宗）等四人与之对阵，“玄宗东西驱突，风回电激，所向无前”（《封氏闻见记》卷六）。可见已有相当高的技艺。沈佺期的《幸梨园亭观打球应制》里有“俯身迎未落，回辔逐傍流”的诗句，以形容人在马上俯仰屈伸、球在身旁流星闪烁的样子。《唐明皇击球图》（彩图5）也可得窥一二。由于这种运动非常适合文人崇武、儒士慕侠的时代风尚，因而很快由宫中传向了社会，成为有唐一代具有代表性的体育运动。

荡秋千的妇女

这种新的时代面貌表现在女人身上，则更是惊艳绝伦、五光十色。我们知道，北朝的鲜卑文化既无悠久的历史，亦无深厚的根基，其间甚至还残存着一些母系社会的流风余韵。北魏三后的女主专政，便表现了与华夏传统截然不同的文化特征；而花木兰式的巾帼英雄，也不可能出现在江南地区。对此，由南入北的颜之推曾作过一番精彩的比较：

　　……江东妇女，略无交游，其婚姻之家，或十数年间未相识者，唯以信命赠遗致殷勤焉。邺下风俗，专以妇持门户，争讼曲直，造请逢迎，车乘填街衢，绮罗盈府寺，代子求官，为夫诉屈。此乃恒、代之遗风乎？南间贫素，皆事外饰，车乘衣服，必贵整齐；家人妻子，不免饥寒。河北人事，多由内政，绮罗金翠，不可废阙，羸马悴奴，仅充而已；唱和之礼，或尔汝之。（《颜氏家训·治家篇第五》）

　　而隋、唐时代妇女的地位和风俗，显然受到北朝文化的影响。史载，早在李渊自太原起兵时，其后来被封为平阳公主的第三女儿不仅支持自己的丈夫柴绍逃离长安，去协助父亲兴唐反隋，而且还疏散家产，亲自拉起了一支“娘子军”，与秦王李世民的队伍并肩作战，为唐朝的建立做出了很大贡献（《旧唐书·柴绍传·平阳公主》）。按照封建社会的传统观念，妇女本不应该参与政治的，而隋文帝却“唯妇言是用”（《隋书·帝纪·高祖纪》），唐太宗也喜欢同长孙皇后探讨国家大事。只有在这种特殊的文化环境下，武则天才可能以裙钗压须眉，成为中国历史上唯一的一位女皇帝。除此之外，武则天的女儿太平公主、中宗的皇后韦氏、中宗与韦氏的女儿安乐公主都曾积极地参政议政，后者甚至要做什么“皇太女”，企图名正言顺地继承王位，这在中国上千年的历史上都是未曾有过的事情。

　　妇女政治地位的提高与社会地位的提高往往是同步的，表现在婚姻方面，唐律虽然沿袭古代惯例明确男子废除妻子的“七出”之法，从而保障了男子在婚姻关系中的优越地位，但同时也明确规定了“三不去”的原则：“三不去者，一经持舅姑之丧，二娶时贱后贵，三有所受无所归。”（《唐律疏议》）从而也在一定程度上保障了妇女在婚姻关系中的权益。此外，唐代妇女夫死再嫁甚至主动离婚的事例并不罕见，这也从另一方面说明了妇女地位的提高和礼教约束的松弛。

在日常生活中，隋、唐妇女并非谨守深闺，足不出户，她们有单独、公开的社会活动，甚至可以结社。在与异性的交往中，隋、唐妇女不拘礼法，相对自由：后妃女官不避外臣，平民女子也不避男宾。与后来所谓"女子无才便是德"的思想观念不同，唐人是主张女子读书的，上层社会更重视女子的文化教育。除读书习字外，富家女子还普遍学习音律丝竹。隋、唐妇女可以同男人一样骑马、射箭、拔河、打球，还可以荡秋千、斗百草，从事女子所独有的娱乐活动。

每逢良辰美景、佳节丽日，妇女们便浓妆艳抹、三五成群，或赏月，或观灯，或看花，或踏青。《隋书·音乐志》记载，炀帝时代，"每岁正月，万国来朝，留至十五日，于端门外，建国门内，绵亘八里，列为戏场。百官起棚夹路，从昏达旦，以纵观之，至晦而罢。伎人皆衣锦绣缯彩。其歌舞者，多为妇人服，鸣环佩，饰以花毦者，殆三万人"。其时间之长，场面之大，可谓惊人。而武后时代，每逢谷雨前后，通往花都洛阳的道路上，则冠盖盈野，美人如云。赏花者衣袂飘舞，裙带当风；饮酒者春风拂面，举止雍容。真可谓是貌比芍药美，人似牡丹红。她们欣赏着美，她们也在创造着美。其情景之美，效果之佳，空前绝后。

戴幞头的男装

一个时代的民风、民俗，最为集中和外在地表现在人们的衣着、装束上。隋及唐初，正在接近中国封建社会的鼎盛时代。物质资源的丰富、社会风气的开放，都为其服饰文化的发展创造了条件。

相对而言，隋、唐男子的服饰比较简单，一般为幞头、纱帽和圆领袍衫。作为包头的巾帛，幞头（011）是东汉、魏、晋以来男子通常使用的首服。到了北周以后，幞头的四角经过了改造，包在脑后，形成飘带状。隋、唐以来，为了增添美学效果，又在幞头里面加入各种衬物，以包出不同的形状。据文献记载和出土的陶俑、壁画显示，隋、唐之际幞头顶部较平，即所谓“平头小样”；到了武后时期，衬物渐高，且中部出现凹状，即所谓“武家诸王样”；中宗复唐以后，衬物更高，幞头的顶部出现双球式的装饰，即所谓“英王踣样”；进入盛唐以后，衬物更高，顶部更尖，即所谓“开元内样”。除幞头外，隋唐时期的官吏在入朝和接待宾客时也戴纱帽，儒生隐士也广泛使用，其样式尚无定制。隋唐的男子通常穿圆领袍衫，唯以颜色的不同，来区分等级的高低。袍衫的纹样以暗花为多，武则天当朝的时候，又颁赐了一种绣袍，即在不同类别的官员袍衫上，绣上不同的图案，文官绣禽，武官绣兽。这对明清以后的官服有所影响。






011　　唐代幞头（沈从文《中国古代服饰研究》插图）

摘羃□的女服

最能体现这一时期审美风尚的，当属女装的发展变化。当崛起于关陇地区的军人集团刚刚建立起王朝统治的时候，服饰还比较俭朴，制度也相对严格。自隋炀帝开选女之例，在民间大选宫女之后，华丽之风便逐渐由宫廷波及民间。几千宫女浓妆艳抹、朝红暮绿；不少民女纷纷效尤、日趋考究。于是，自此而及至整个隋、唐，“宫装”便成了领导服装新潮流的样板。正像后来的王涯在《宫词》中所说的那样，“一丛高鬓绿云光，宫样轻轻淡淡黄。为看九天公主贵，外边争学内家装。”

除了宫廷的引导作用之外，妇女地位的提高对女式装束的演变当起着更为直接、重要的作用。这一点，我们可以在唐代妇女头饰的变化中看得十分清楚。《旧唐书·舆服志》云：“武德、贞观之时，宫人骑马者，依齐、隋旧制，所着羃□（012），虽发自戎夷，而全身障蔽，不欲途路窥之。王公之家，亦同此制。永徽之后，皆用帷帽，拖裙到颈，渐为浅露。”



012 戴羃的妇女

一种用罗纱制成的大块方巾，戴时不仅包裹头部，而且遮蔽全身，既难看清面目，又无美观可言。

而随着妇女社会地位的提高，尤其是到了女皇帝当政的时代，这种带有禁欲主义色彩的服饰自然会遭到社会的唾弃。“则天之后，帷帽（013）大行，羃□渐息。中宗即位，宫禁宽弛。公私妇人，无复羃□之制。”（《旧唐书·舆服志》）。从遮蔽全身的羃□，到半露姿容的帷帽，是妇女服饰史上的进步，也是审美文化史上的进步。在封建礼教的长期束缚下，广大妇女行不露足，笑不露齿，既不能展现自己的美貌，亦无法表露自己的个性。而初唐服饰的这一变革，显然应归功于这个万象更新的时代。

社会是不断前进的，服饰也是不断发展的。帷帽普及以后，唐代妇女又对自己的头饰进行了一次革命，干脆去掉了这层面纱，只用一块皂巾包裹在头的两侧，将全部面庞袒露在外，从而使其美丽的容颜堂而皇之地面对这一美丽的世界了。在著名的永泰公主墓出土的壁画（彩图2）中，我们甚至可以看到唐代妇女袒胸露臂式的服装，令人惊叹不已。



013戴帷帽的妇女俑

一种高顶宽檐的笠帽，只在周围或两侧缀有一层网状的面纱，下垂至颈。戴在头上，不仅要比羃䍦轻松灵便，而且具有一定的装饰美观作用。

除头饰之外，初唐妇女的衣着也很开放，以披肩为例，多在轻薄的纱罗上印有美丽的图案，先将两米多长的画帛搭在肩上，然后再盘绕于两臂之间。走路时纱罗随手臂的摆动而上下飘舞，非常美观。到了盛唐以后，社会上甚至流行起一种袒领女装，里面不穿内衣，袒胸于外。所谓“粉胸半掩疑暗雪”，“长留白雪占胸前”，颇似现代的摩登女郎了。

事实上，在当时的长安、洛阳，以及一切能够体现隋、唐气象的地方，如果只有宽广笔直的大道、金碧辉煌的庙宇、高耸入云的佛塔，而没有了仗剑骑马的勇士、醉酒当歌的男儿和凤冠霞帔的妇人、裙带飘逸的女子，那反而是不可思议的事情。故而，这是一个男人打马球、女人荡秋千的时代，这是一个不拘礼法而尚风流的时代，这是一个万象更新的时代。

3.“剑履南宫入，簪缨北阙来”：书法、绘画

从区域文化的角度上讲，中国古代东西分别小而南北差异大。以淮河——秦岭为大致界限，可以明显地看出南北两地迥然不同的区域个性与人文特征。“长城饮马、河梁携手，乃北人之气概；江南草长、洞庭始波，乃南人之情怀。北有俊鹘盘云、横绝朔漠之气；南具月明画舫、缓歌慢舞之观。”[1]王国维认为，早在春秋以来，我国即可在道德政治上分为南北两派：北方派是帝王派、近古学派、贵族派、入世派、热情派、国家派，其学说大成于孔子与墨子；南方派是非帝王派、远古学派、平民派、遁世派、冷性派、个人派，其学说大成于老子与庄子。其实，不仅哲学上有北“儒”、南“道”的对立，文学上有北“风”、南“骚”的分野，学术上亦有北“考据”、南“义理”的分歧……正像梁启超在《中国地理大势论》中所说的那样：“大而经济、心性、伦理之精，小而金石、刻画、游戏之末，几无一不与地理有密切之关系。”这其中，自然也包含着审美文化上的“刚”“柔”之别。

“永嘉之乱”，中原地区成为各少数民族纷争的战场，司马王朝不得不改弦更张，重新组成偏安的南方政府，以后作为华夏正统的宋、齐、梁、陈，也都以南京为都城，因而在文化心理上自然有了南方纤弱、细腻的特点。与此相反，由北魏到北齐、北周所统治的北方地区，由于受游牧民族的影响，原本刚烈、豪放的文化特征便日益加强。于是，南北固有的审美趣味也进一步拉开了距离：“江左宫商发越，贵于清绮；河朔词义贞刚，重乎气质。气质则理胜其词，清绮则文过其意。”（魏徵《隋书·文学传序》）审美趣味的差异绝不仅仅表现在诗歌和音乐方面，即使在书法这一相当抽象的线条艺术中也能体现出来。关于这一点，后人看得明白。

盖由隶字变为正书行草，其转移皆在汉末魏晋之间，则正书行草之分为南北两派者，则东晋、宋、齐、梁、陈为南派；赵、燕、魏、齐、周、隋为北派也。……南派乃江左风流，疏放妍妙，长于启牍。……北派则是中原古法，拘谨拙陋，长于碑榜。……两派判若江河。（阮元《南北书派论》）

南书温雅，北书雄健。南如袁宏之《牛渚讽咏》，北如斛律金之《敕勒歌》。（刘熙载《艺概·书概》）

随着一统江山的重新出现，隋末唐初，书法领域中也随之出现了兼顾南北、折衷刚柔的美学追求，而实现这一历史使命的，便是被誉为“初唐四家”的虞、欧、褚、薛。

[1] 陶礼天《北“风”与南“骚”》第3页，华文出版社，1997年版。

内含刚柔、君子藏器的虞世南

在上卷中我们说到，中国书法在东晋王羲之、王献之父子那里，进入了一个颇为优美的境界。此后虽有宋之羊欣、齐之王僧虔、梁之萧子云、陶弘景诸家，却仅得羲之、献之柔媚，而无“二王”之萧散。直至陈僧智永，才以王羲之七世孙的身份，将其祖上的笔法继承下来，并“一线单传”似的授给了虞世南。宋人《宣和书谱》云：“释智永善书，得王羲之法，世南往师焉。于是专心不懈，妙得其体，晚年正书遂与王羲之相后先。”虞世南的书法之所以能够接近王羲之的境界，一则应归功于他勤学苦练、专心不懈的努力，二来也与他在汉、魏、六朝的碑帖方面有相当好的基础有关。虞世南的真迹所存不多，代表作为《孔子庙堂碑》（014），其他如《汝南公主墓志铭》等，多被认为是后人的翻摹之作。虞世南的特点是能够将内在的骨力隐藏在外在的优美之中，给人以外柔内刚之妙。有人曾将他与同时代的书法家欧阳询作过一番比较，认为“欧之与虞，智均力敌”。“虞则内含刚柔，欧则外露筋骨。君子藏器，以虞为优。”（《宣和书谱》）其实，所谓“君子藏器”只不过是一种借口，之所以“以虞为优”，恐怕与当时的社会气氛有关。



014 虞世南《孔子庙堂碑》

我们知道，尽管杨、李二朝均为北方军事豪强的代表，但由于六朝时期的南方政府代表了正宗的华夏文明，北方则因长期的战乱和异族的入侵而显得文化凋敝。故而，隋炀帝和唐太宗虽然在组织路线上坚持关

陇本位，但在审美趣味上则都自觉或不自觉地表现出爱慕南风的倾向。从个人经历来看，杨广之妻萧皇后是一个美丽而多才的江南女子，她的趣味和爱好对炀帝产生了重要的影响。而早在武德年间，李世民为了与太子争夺帝位继承权，便延揽了一批江左文士，以扩大自己的影响，他所开设的“文学馆”内就有七位江南才子。在文学上，隋炀帝和唐太宗都曾醉心于作为江南遗风的宫体诗；而在书法上，他们则以东晋的王羲之为楷模。史载，李世民雅好书艺，曾亲为《晋书》作《王羲之传论》，而他那流传至今的《温泉铭》也确实表现出了王书式的俊美和飘逸。

这种情况下，以沿袭“二王”风格为主的虞世南便必然受到了时代的推崇。据《新唐书·虞世南传》载：“帝每称其五绝：一曰德行，二曰忠直，三曰博学，四曰文词，五曰书翰。”有一于此，足为名臣，世南兼之。足见，在唐太宗眼里，虞世南实为天下文臣的楷模了。不仅唐太宗对其评价甚高，而且后人也非常推崇他在书法史上的地位。清人撰写的《承晋斋积闻录·名人书法论》云：“唐虞世南、欧阳询、褚遂良、颜真卿、柳公权、李邕、徐浩，皆第一等书也。”将虞世南排在唐代诸书家之首位，可知其具有承前启后的意义。

但是，时代毕竟有了变化，在江山一统的局面下，南方的阴柔俊美虽然占据了主导地位，而北方的阳刚古朴亦不能不产生影响。尤其重要的是，政治中心的北移和国家实力的强盛虽不能立刻演变为艺术趣味，但却对审美风尚的变迁产生着潜在而持续的影响。因此，就连偏爱柔美的李世民也对无“筋”、无“骨”、无“丈夫气”的书法进行了批评，而学步二王的书家亦在其摹仿之中流露出了变革的气息。

外露筋骨、峻于古人的欧阳询

如果说，虞世南的“内含刚柔”还只是一种潜在的变化，那么欧阳询的“外露筋骨”则是一种显在的变革了，详见《梦奠帖》（015）。欧阳询比虞世南大一岁，却又比后者多活了三年。在他漫长的一生中，不仅同样经历了由陈入隋、由隋入唐的历史变故，而且在书法创作方面也有着更为丰硕的成果。唐代张彦远的《书法要录》辑张怀瓘《书断》云：



015 欧阳询《梦奠帖》

询八体尽能，笔力劲健，篆体尤精，飞白冠绝，峻于古人，有龙蛇战斗之象，云雾轻笼之势，风旋电檄，掀举若神。真行之书，虽于大令，亦别为一体，森森然若武库矛戟，风神严于智永，润色寡于虞世南。其草书迭荡流通，视之“二王”，可为动色，然惊奇跳骏，不避危险，伤于清雅之致。

从这段文字可知，在书法创作方面，欧阳询比虞世南更全面，也更有特点。说他更全面，是指他触类旁通、八体尽能；说他更有特点，是指他峻于古人、不避危险。有学者分析：“欧阳询的楷书来源，是由汉碑而转入北碑，从而打下良好的楷书基础。《九成宫醴泉铭》包含的成分，就有汉碑→北碑→北齐→晋王右军的风韵。”[1]因而他虽然也取法“二王”，但较之虞世南的书风，却更多了几分险峻劲健的北方色彩。据《旧唐书》本传记载，欧阳询相貌丑陋而身材矮小，可字迹却仿佛堂堂正正的伟丈夫。当时的高丽曾几次派遣使臣慕名到唐朝来求欧阳询的书法作品，高祖叹之曰：“不意询之书名，远播夷狄，彼观其迹，固谓其形魁梧耶！”其实，若以盛唐颜真卿、中唐柳公权的标准看，欧阳询的书

法还真算不上魁梧，但在初唐人眼里，他那棱角分明、外露筋骨的行、楷之作，已足以“峻于古人”，“可为动色”了。

欧阳询不仅在书法实践方面确立了“阳刚”的理想，而且在书法理论方面也开创了“重法”的先河。他在前人基础上总结出来的书法“八诀”充分体现了自己的偏爱：

丶 如高峰之坠石。

㇏似长空之初月。

一 若千里之阵云。

丨 如万岁之枯藤。

㇂劲松倒折，落挂石崖。

㇆如万钧之弩发。

丿 利剑截断犀象之角牙。

㇏ 一波三过笔。

在中国书法美学史上，晋、唐是两个至为重要的阶段。晋书崇尚趣韵，卓尔不群；唐书尊重法度，力透纸背。自欧阳询始，所谓“唐人重法”，便被注入了一种阳刚之气。无论是“高峰之坠石”“千里之阵云”，还是“万钧之弩发”“犀象之角牙”，都是对朔北雄健之风的憧憬、追求与企盼。也许在当时的人们看来，这种“不避危险”“伤于清雅”的书风没有虞世南那杏花春雨、小桥流水般的创作来得温柔、含蓄，但它却进一步显示了北风南渐、阳刚崛起的美学趣味。

[1] 蒋文光、章觉鹰《初唐四大书法家》第12页，河南美术出版社，1988年版。

字里金生、行间玉润的褚遂良

如果说，欧阳询和虞世南这两位由陈而入隋、由隋而入唐的书法家尚带有某种由南而至北的过渡色彩，那么褚遂良和薛稷这两位后生晚辈则开始了折衷碑帖、融会南北，从而规范书林、陶铸天下的“立法”运动。据《旧唐书》八十卷记载，唐太宗曾有“虞世南死后，无人可以论书”的慨叹，而精于书法之道的魏徵当即保荐：“遂良下笔遒劲，甚得王逸少体。”于是褚遂良便被太宗召见，并被委任为皇帝身边的侍书。

在这里，魏徵的两句评语是耐人寻味的，按理说，王羲之书法的最大特点并不在“遒劲”二字，那么“甚得王逸少体”的褚遂良又是如何体现这种风格的呢？时至今日，故宫博物院仍保留着褚遂良摹写《兰亭序》（彩图6）的墨迹，而宋代书法家米芾在其拖尾处题写的“虽临王帖，全是褚法”这八个字便点破了其中的奥秘。事实上，任何艺术家要在审美文化史上占有一席之地，都必须体现其时代的独特风尚，即使是临摹前人，亦须有自己的特点。以时代论，褚遂良比虞、欧二人晚生近四十年，在他出道的时候，唐代已迎来了“贞观之治”，国力的强盛显然有助于书法的“遒劲”。以人格论，褚遂良是继魏徵之后著名的诤臣，其刚正不阿的个性显然也有利于笔下的“遒劲”。

从书法渊源上看，褚遂良既以虞世南为师，又学欧阳询的楷法；在创作道路上，他曾有过一个“由碑入帖”、再“由帖返碑”的过程。我们知道，虞、欧的不同，虽有个人气质的差异，但说到底，还是南、北文化的熏染；而碑、帖的不同，虽有笔法趣味的差异，但说到底，也还是南、北文化的不同。褚遂良的意义，就在于通过博采虞、欧，转折南、北，最终实现了二者的统一，达到了融会贯通的境界。以著名的《倪宽赞》（彩图7）为例，既有虞书的潇洒，又有欧书的力度；既有南帖的趣味，又有北碑的风范。从字形上看，它方正大气，气势开张；从笔画上看，它又细若游丝、娟秀婉转。真所谓“字里金生，行间玉润”（《唐人书评》）。正是这种似瘠而丰、似刚而柔、似南而北的特点，使其具有了典范的意义，给后人以不同的联想和多样的发展空间。清人王澍云：“褚河南书，陶铸有唐一代。稍险劲则为薛曜，稍痛快则为颜真卿，稍坚卓则为柳公权，稍纤媚则为钟绍京，稍腴润则为吕向，稍纵逸则为魏栖梧，步移不失尺寸则为薛稷。”（《虚舟题跋》）

疏朗似欧、遒逸似虞的薛稷

薛稷是名臣魏徵的外孙，家中藏书甚富，其中收有许多名人的手迹，这对他的书法创作产生了良好的影响，详见《信行禅师碑》（016）。董逌《跋薛稷碑》云："薛稷于书，得欧、虞、褚、陆遗墨至备，故于法可据。然其师承血脉，则于褚为近，至于用笔纤瘦，结字疏通，又自别为一家。"今观其《涅槃经》拓本，其疏朗劲健似欧，遒逸婉转似虞，亦可说是"风"与"骨"的统一、"气"与"韵"的结合、"北"与"南"的渗透。刘熙载《艺概·书概》云："北书以骨胜，南书以韵胜。然北有北之韵，南有南之骨。"初唐书法从虞、欧，发展到褚、薛，已基本达到了这种南北文化相融合的境界，从而为新法度的确立提供了张本。正是由于这一张本具有相同的文化性质，故时人曾有"买褚得薛，不失其节"的说法。



016 薛稷《信行禅师碑》

而从欧阳询与虞世南的折衷碑帖，到褚遂良和薛稷的贯穿南北，我们已不难窥出有唐一代法度森严的艺术风范是建立在何等宽阔的社会背景之上了。有趣的是，作为一代女皇帝的武则天，也曾在《升仙太子碑》上为我们留下了极为罕见的飞白遗迹，其刚柔相济、雌雄互补的笔触，既有裙钗之风，又有须眉之气。人们不禁要问，这种两性特征的融汇难道不正是南北风格的统一吗？说到底，新的艺术风范虽取之于南方的灵感，更得之于北方的精神。唯其如此，才有了不同于南北朝的一代书风！

丹青神化、天下取则的阎立本

自古书画同源。与书法的进展大致相似，绘画在隋及初唐也处在融会南北的转折点上。《历代名画记》载有隋代著名画家展子虔、董伯仁二人由南北相轻到彼此相重的情况，在当时颇具典型意义："初董与展同召入隋室，一自河北，一自江南。初则见轻，后乃采其意。"由于炀帝雅好书画，曾自撰《古今艺术图》五十卷，"既画其形，又说其事"（《历代名画记·述古之秘画珍图》）；并于东都修建"妙楷""宝迹"二台，以收藏书法和名画。加之新建的亭台楼阁需要装饰，于是各路丹青巨匠纷纷汇集洛阳，其中既有杨子华、田僧亮、展子虔、杨契丹等经历北周、北齐的名家，又有董伯仁、郑法士、孙尚子等师承南朝的高手。他们带着各自不同的技法、不同的风格走到一起，乍一接触难免彼此轻视，然而通过相互的观摩和不断的合作，又自然会发现对方的优点，即由相轻到相重，再由相重到相融，从而实现着南北画风的融合。与展、董二人的例证相仿佛，《历代名画记》还记有杨契丹、郑法士这两位南、北画家彼此倾心的故事。有一次，他们与田僧亮一起在京城光明寺小塔作画，"郑图东壁、北壁，田图西壁、南壁，杨画外边四面，是称三绝。杨以簟蔽画处，郑窥视之，谓杨曰：卿画终不可学，何劳障蔽？郑特托以婚姻，有对门之好。又求杨画本，杨引郑至朝堂，指宫阙、衣冠、车马曰：此是吾辈画本也。由是郑叹服"。显然，文化上的融合比血缘上的通婚更有意义。

首先，不同地域画家的交流与沟通有利于扩大绘画的艺术题材。如"田（僧亮）则郊野柴荆为胜，杨（子华）则鞍马人物为胜，（杨）契丹则朝廷簪组为胜，（郑）法士则游宴豪华为胜，董（伯仁）则台阁为胜，展（子虔）则车马为胜，孙（尚子）则美人魑魅为胜"（《历代名画记·叙师资传授南北时代》）。在他们的交流和影响下，人物、动物、山水、台阁、花鸟等各种题材的绘画在隋、唐都有了长足的发展。

其次，不同地域的画家不仅带来了不同的题材，而且带来了不同的风格与技法。以人物绘画为例，南朝的张僧繇是"疏体"的代表，追求神似，手法简洁，富于变化；北齐的曹仲达则是"密体"的代表，追求形似，线条稠密，笔触逼真。这两种迥然不同的风格通过其各自的传人影响着南、北的交流与融汇，在隋、唐均得到了流传和发展，并最终演变为盛唐、中唐时期以吴道子为代表的"吴家样"和以周昉为代表的"周家样"，在新的历史条件下得到了发展和升华。然而遗憾的是，由于时代的

久远，隋及初唐的绘画作品所存不多，已很难辨明其详细的发展脉络了。

展子虔的《游春图》是隋代流传下来的最有价值的山水风景画，此图融山水、草木、人物、舟棹于一体，构图缈远，意境开阔，已彻底结束了前此山水画“人大于山，水不容泛”的幼稚状态。在技法上，该图在细线勾描的基础上施以青绿，色泽绚丽，细节逼真，从而对李思训青绿山水一派产生了重要的影响。宋代书法家黄庭坚看了他的作品之后，曾写诗赞曰：“人间犹有展生笔，事物苍茫烟景寒。常恐花飞蝴蝶散，明窗一日百回看。”

与隋代的山水风景画相比，初唐的政治人物画具有更高的成就，这似乎与唐太宗等人的政治抱负有关。为了显示自己与隋代君王的不同，李世民曾言：“沟洫可悦，何必江海之滨乎？麟阁可玩，何必山陵之间乎？忠良可接，何必海上神仙乎？丰镐可游，何必瑶池之上乎？”（《全唐诗》卷一《帝京篇序》）因此，他认为艺术的作用不在于怡情养性，而在于经世致用。他于贞观十七年下诏曰：“自古帝王，褒崇勋德，既勒名于钟鼎，又图形于丹青。是以甘露良佐，麟阁著其美；建武功臣，云台纪其迹。”（《全唐文》卷一《图功臣像于凌烟阁诏》）于是早在武德九年（626）即已绘制过《秦府十八学士图》的著名画家阎立本便再次奉诏，将长孙无忌、李孝恭、魏徵、房玄龄、杜如晦等24位开国功臣的形象绘制在凌烟阁之上。这种以现实人物为绘画题材的艺术创作，显然有利于由观念向写实的转变。曾经观赏过凌烟阁壁画的杜甫在《丹青引》一诗中赞美道：“良相头上进贤冠，猛将腰间大羽箭。褒公鄂公毛发动，英姿飒爽来酣战。”足见其人物造型的生动传神。遗憾的是，凌烟阁壁画的真迹已不复存在，今们人只能看到传为阎立本所作《历代帝王图》中的13位古代帝王的肖像了。

不难看出，阎立本的《历代帝王图》（彩图8）不仅继承了南派“疏体”画注重写神的风格，而且也吸收了北派“密体”画对于细节的追求。同样，他的名作《步辇图》也显示了融合南、北的美学追求。今存《步辇图》（彩图9）为宋人摹本，画家以唐太宗接见吐蕃和亲使者禄东赞的事件为题材，成功地表现了太宗的雍容大度和禄东赞的谨慎谦恭。我们知道，六朝时期的人物绘画即已讲究“传神写意”了。但“疏体”画所传之神、所写之意往往是超越环境之外的某种观念和理想。而《步辇图》则借鉴“密体”画的细节处理和环境营造，将人物的形貌与环境的氛围极其巧妙地融汇在一起，加强了绘画的世俗色彩和现实意义。在技法上，该图着色古雅而又凝重，沉着而又富于变化，不仅构图严谨，而且细节生动，因而被誉为“丹青神化”“天下取则”，为后来张萱、周昉等人的“密体”人物画开辟了先河。



017　章怀太子墓前室西壁南侧的《侍女观鸟捕蝉图》

画家将三个衣着华丽的宫廷侍女置于春花烂漫的户外环境，其中一侍女仰首观鸟，一侍女捽袖捕蝉，一侍女拱手伫立，似在怀春。整个构图虽然人物不多，但却姿态各异；人物与环境交相呼应，相得益彰。显然是一幅疏密相间、形神俱备的精品之作。

与《步辇图》相似的还有章怀太子墓前室西壁南侧的《侍女观鸟捕蝉图》（017）。我们虽然不能判定这幅壁画的真正作者，但可以肯定其手法是相当高明的。在初唐墓室壁画中，此类作品不止一种，其他如永泰公主墓前室东壁的《宫女图》，也具有相当高的价值。

疏密得法、不拘一格的尉迟乙僧

大约与阎立本同时，来自于阗国的尉迟乙僧也是人物画的高手，然而或许是受异域文化的影响，其艺术风格却迥然不同。史载，他的作品构图险峻、意象新颖，善于处理复杂多变的画面，“千变万化，实奇踪也”（《唐朝名画录》）。在技巧上，他疏密得法，不拘一格，“小则用笔紧劲，如屈铁盘丝；大则洒落有气概”（《历代名画记》），对盛唐时期的吴道子当有重要的启示。相传，他生前的影响已然很大，一幅扇面竟“值金一万”。朱景玄《唐朝名画录》说他“凡画功德人物、花鸟，皆是外国物象，非中华之威仪”。可惜的是，尉迟乙僧的《外国人物像》《龟兹舞女图》等大量作品均未能流传下来。所幸的是，我们可以从章怀太子墓中的那幅不知名作者的《客使图》（018）上看到类似的题材和风格。该壁画中的人物不仅衣着不同，形貌各异，就连神情、举止也显示着不同的身份、地位和民族特征，真正做到了形神兼备。



018 章怀太子墓前室西壁南侧的《客使图》

除风景、人物之外，隋、唐时代的花鸟画也取得了令人瞩目的成就。中国的花鸟画起源于彩陶、青铜和画像石上的纹样，因而比山水、人物画起步要早。然而直到唐代，花鸟画才成为专门的画科。仅据《历代名画记》和《唐朝名画录》等唐人的著作统计，当时能画花木禽兽的，约有八十余人，其中专攻此道者亦有二十余人。这其间，薛稷的鹤具有开启先河的意义。李白与杜甫这两位大诗人都赞美过薛稷的鹤，前者云：“紫顶烟艳，丹眸星皎。昂昂伫眙，霍若惊矫。形留座隅，势出天

表。谓长鸣于风霄，终寂立于露晓。”（《金乡薛少府厅画鹤赞》）后者曰：“薛公十一鹤，皆写青田真。画色久欲尽，苍然犹出尘。低昂各有意，磊落似长人。”（《通泉县署壁后薛少保画鹤》）可见生动之至。薛稷的鹤不仅形象不俗，而且渐成范式。他的“屏风六扇鹤”，以六只形态各异的仙鹤装饰屏风，成为后代沿袭的样本。

总之，隋及初唐的书法和绘画均具有融汇南北而创立新风的意义。尽管此时的胸襟尚不及盛唐的开阔，此时的色彩尚不及盛唐的绚丽，此时的题材尚不及盛唐的丰富，此时的骨力尚不及盛唐的强劲，然而新的审美风范已然超越了北朝的古朴和南朝的空灵，而向着雍容典雅、恢弘壮阔的盛唐挺进。这一挺进是大胆的、全方位的，是重新建立法则和理想的，因而是“万象更新”的。

4.“感时思报国，拔剑起蒿莱”：诗歌、骈文

中国被称为“诗的国度”，而诗之盛者莫过于唐。从数量上看，仅《全唐诗》收录的诗作就有四万八千多首，还不算《全唐诗选》《补全唐诗》等各种版本的补遗之作，约为此前诗作总量的三倍，真可谓是蔚为大观！从质量上看，初、盛、中、晚各个阶段都有其各自的特点、各自的流派、各自的名篇，实可说是波澜壮阔！关于唐诗繁荣的原因，学术界有着各种各样的研究：从外部环境看，国家的统一，国力的强盛，为诗歌的发展提供了必要的物质保障和创作动因；从内部规律看，经过六朝的准备而导致的格律诗的成熟，为诗歌的发展提供了飞跃的条件；而除此之外，还有着“南北融合”“士庶之变”“儒释道三教并举”等多重原因。

就初唐诗风的变化而言，似可分为两个阶段。一是太宗时期，主要延续六朝遗风，因而如何摆脱宫体便成为诗歌发展的必由之路。在这一方面，具有道家思想的王绩和具有佛家倾向的王梵志可谓筚路蓝缕、以启山林，为唐诗的发展开辟着道路。二是武后时代，由具有儒家精神的“初唐四杰”和陈子昂等人继续扫荡文场、激扬文字。由于他们代表了新兴的庶族知识分子的美学倾向，因而真正开启了唐代气象。

从“宫体诗”走向“上官体”的历史惯性

一种新的审美风尚的形成，总是要有经过一个转换和过渡的环节。隋、唐开国伊始，仍受南朝余绪的影响，就连隋炀帝、唐太宗这两位颇有气度的君王，也醉心于绮丽浮华的艳曲，从而使宫体诗盛行。这种始自南朝宫廷的诗风，以描写妇女的生活和体态为主要内容，兼及抒情咏物、卖弄才学，视野狭窄、格调柔靡，表现出宫廷生活的浮华和空虚。隋末唐初，先有虞世南、李百药等朝廷命官雍容奉制，后有许敬宗、上官仪等侍从文人朝夕献纳，最终把诗歌变成了宫廷的摆设、皇帝的玩偶。其间，尤以精巧细致、柔媚婉转的“上官体”最为著名：

蔡女菱歌移锦缆，
燕姬春望上琼钩。
新妆漏影浮轻扇，
冶袖飘香入浅流。（上官仪《咏画障》）

罗荐已擘鸳鸯被，
绮衣复有葡萄带。
残红艳粉映帘中，
戏蝶流莺聚窗外。（上官仪《八咏应制》）

这类作品对女性的描写仅限于体态、服饰、歌容、笑貌，带有娱乐、游戏、观赏、把玩的性质，而没有些许的真情实感，读之不可能给人带来任何触动。正像闻一多所竭力挖苦和讽刺的那样：“宫体诗在唐初，依然是简文帝时那没筋骨，没心肝的宫体诗。不同的只是现在词藻来得更细致，声调更流利，整个的外表显得更乖巧、更酥软罢了。说唐初宫体诗的内容和简文时完全一样，也不对。因为除了搬出那僵尸‘横陈’二字外，他们在诗里也并没讲出什么。这又教人疑心这辈子人已失去了积极犯罪的心情。恐怕只是词藻和声调的试验给他们羁縻着一点作这种诗的兴趣（词藻声调与宫体有着先天与历史的联系）。宫体诗在当时可说是一种不自主的，虚伪的存在。原来从虞世南到上官仪是连堕落的诚意都没有了。此真可谓‘萎靡不振’！”[1]

其实从艺术自身的发展来看，宫体诗也并非一无是处。即以上面所引的“上官体”来说，其声律的考究、对仗的工整都对以后沈佺期、宋之问等人为律诗的定型做了准备。而由宫体诗迁怒于一代文人，则更有以

偏概全之嫌。事实上，杨广和李世民也并非尽如萧纲、萧绎，隋炀帝也写过《早渡淮》《饮马长城窟行示从征群臣》等颇具豪情的作品，而唐太宗反映戎马生涯和抒发政治抱负的诗作亦应在文学史上占有一席之地：

慨然抚长剑，济世岂邀名！
……
登山麾武节，背水纵神兵。
在昔戎戈动，今来宇宙平。（《还陕述怀》）

昔年怀壮气，提戈初仗节。
心随朗日高，志与秋霜洁。
移锋惊电起，转战长河决。
营碎落星沉，阵卷横云裂。
一挥氛沴静，再举鲸鲵灭
……（《经破薛举战地》）

[1] 《闻一多全集》第3卷，第13—14页，开明书店版。

从脂粉绮罗走向荆钗布裙的王绩

然而，真正从脂粉绮罗走向荆钗布裙，从帝王将相走向凡夫俗子的，却要数王绩和王梵志这一道一佛二位诗歌奇才。

王绩出身北朝士族，其家不仅历代簪缨，而且以儒学名世。但是生于隋末唐初的王绩却似乎是一个叛逆者。在仕途上，他虽然三次出任下层官员，但意不在江山社稷，实只为美酒三升。在思想上，他虽然钦佩身为大儒的三兄王通，但却自字“无功”，以老、庄为宗。因此，在他弃儒从道、挂印归田的一生中，写下了一百二十余首山水田园、寄兴感怀之作，体现出独具一格的美学追求。

在艺术内容上，与当时伤于轻艳、柔靡缓若的宫体诗作不同，王绩的诗歌很少写娥眉粉黛，也不爱绮罗金钗，而是将目光从空虚无聊的宫廷台阁转向淳朴生动的乡野田园，在大自然的一山一水一草一木中发现生活的真趣：

北场芸藿罢，东皋刈黍归。
相逢秋月满，更值夜萤飞。（《秋夜喜遇王处士》）

石苔应可践，丛枝幸易攀。
青溪归路直，乘月夜歌还。（《夜还东溪》）

促轸乘明月，抽弦对白云。
从来山水韵，不使俗人闻。（《山夜调琴》）

春来日渐长，醉客喜年光。
稍觉池亭好，偏宜酒瓮香。（《初春》）

这些诗清新明快、淳朴自然，就像从自家的瓷缸陶瓮中倒出的陈年老酒一样，充满了泥土的芬芳。阅读齐、梁以来的诗歌，恍如纠缠于病态的贵妇丛中，尽管金玉满眼、香脂扑鼻，但其苍白的面色和造作的呻吟总使人感到空虚和倦怠。跃出六朝的宫墙，来到初唐的草地，不料迎面碰到一群荆钗布裙的村姑。她们那朴素健康的肤色、宛若天籁的笑声，一下便攫住了读者的心。这就是唐代开山诗人王绩给人的最初印象。

在创作形式上，与隋末、唐初的侍从文人不同，王绩从来不写奉制、应酬之作，也没有无病呻吟的宫廷气息。用他自己的话说，“题歌赋诗，以会意为功，不必与夫悠悠闲人相唱和也”（《答处士冯子华书》）。因此他的诗坦诚、自然、淳朴、真挚：

旅泊多年岁，老去不知回。
忽逢门前客，道发故乡来。
敛眉俱握手，破涕共衔杯。
殷勤访朋旧，屈曲问童孩。
衰宗多弟侄，若个赏池台？
旧园今在否？新树也应栽？
柳行疏密布？茅斋宽窄裁？
经移何处竹？别种几株梅？
渠当无绝水？石计总生苔？
院果谁先熟？林花那后开？
羁心祇欲问，为报不须猜。
行当驱下泽，去剪故园菜。（《在京思故园见乡人问》）

写这首诗的时候，作者已羁留京城数年之久。一个“忽”字，表现出异地逢亲的意外和喜悦。惊喜之余，羁旅的惆怅、人世的感慨、思乡的渴望便一齐涌上心头。“敛眉俱握手，破涕共衔杯”一句，生动地表达出诗人由惊而喜、百感交集的复杂心绪。接下去，诗人不厌其烦地用一连串的询问来打探故园的近况：由亲朋、好友问到庭院、池台，由故园、新树念及柳行、茅斋，由青竹、红梅想到渠水、藓苔，甚至关心果树哪株先熟？林花哪棵后开？这一连串貌似琐细繁杂的询问，没有只言片语涉及“相思”的概念，但其拳拳的怀旧之心、浓浓的思乡之意溢于言表、袒露无疑。问询之后，诗人似乎也感到了自己的唐突，还请乡亲谅解：“羁心只欲问，为报不须猜。”这番会晤非但没有化解诗人的思乡之情，反而增添了自己归隐的信念：“行当驱下泽，去剪故园菜。”这是一首发自诗人肺腑的诗歌，不修饰，不造作，无拘无束，浑然天成。读之却又使人感到余音绕梁，三日不断。尤其是诗中那一连串的问句，更有脱口而出、一唱三叹之妙。难怪明人谭元春评之曰：“只似家书。”（《唐诗归》）放在当时的历史背景上看，只似家书，又何其难哉！

从审美文化史的角度来看，王绩那隐逸高蹈、放浪形骸的诗歌创作，上承陶渊明，下启李白，从而形成了道家、道教美学中的一个重要环节。《论语·子路》云：“不得中行而与之，必也狂狷乎？狂者进取，狷者有所不为也。”儒家本身是讲究“中庸之道”的，而道家、道教人士则不然，他们或以反叛者的姿态狂放进取，或者以逃避者的姿态狷介孤洁。如果说，陶渊明是以狷为主，狷中有狂；李白是以狂为主，狂中有狷；那么介于他们二者之间的王绩则恰恰是半狷半狂。狷气来时，他洁身自好；狂气来时，他笑傲王侯。因此，他有的诗酷似陶渊明，有的诗又接近李白。下面是两个相反的例证：

东皋薄暮望，徙倚欲何依。
树树皆秋色，山山唯落晖。
牧人驱犊返，猎马带禽归。
相顾无相识，长歌怀采薇。（《野望》）

百年长扰扰，万事悉悠悠。
日光随意落，河水任情流。
礼乐囚姬旦，诗书缚孔丘。
不如高枕卧，时取醉销愁。（《赠程处士》）

同陶渊明和李白一样，王绩也是著名的酒徒，他的诗即使不是篇篇言酒，至少也是处处皆醉。酒给他以激情，给他以灵感，给他以摆脱世俗生活的勇气，给他以捣毁陈规陋俗的力量。在《解六合丞还》一诗中，他写道："我家沧海白云边，还将别业对林泉。不用功名喧一世，直取烟霞送百年。彭泽有田惟种黍，步兵从宦岂论钱。但使百年相续醉，何辞夜夜瓮间眠。"或许，这种狂放不羁的酒神状态，并不利于建设，而只适于破坏：在生活上，它破坏着功名利禄；在信仰上，它破坏着修齐治平；在礼法上，它破坏着等级制度；在诗歌上，它破坏着宫体遗风。

由于王绩在初唐文学史上似乎是一个卓尔不群的特例，因而以往的学术界对他的重视不够。事实上，他不仅成为联系陶渊明和李白之间的过渡环节，而且他的田园山水诗对以后的"王孟诗派"也有着深远影响。明人杨慎说："王无功，隋人。入唐，隐节既高，律诗又盛，盖王、杨、卢、骆之滥觞，陈、杜、沈、宋之先鞭也，而人罕知之……古云盖棺事乃定，若此者，千年犹未定也。"（《升庵诗话》卷二）

从帝王将相走向凡夫俗子的王梵志

如果说王绩是初唐诗坛中道家美学的代表，那么王梵志则是此一时期佛家美学的先驱。同王绩一样，王梵志也是一个“千年犹未定也”的人物。不仅历史上对他的记载很少，就连《全唐诗》也没有收录他的作品。直到20世纪初敦煌藏经洞发现了唐、宋之人手抄的“王梵志诗五种”之后，这位比王绩更加边缘、更不被重视的唐代诗人，才受到文学史家的重新肯定。胡适在《白话文学史》中将他放在“初唐白话诗人”的专章中进行系统地论述；郑振铎也对他的诗集进行了校录、编辑和整理。一般认为，王梵志也是跨越隋、唐两代的历史人物，其生活的年代与王绩相仿佛。然而，与王绩不同的是，王梵志的信仰背景不是道家而是佛家，王梵志的写作目的也不是陶冶性情而是教化民众。同王梵志诗风相近的还有寒山、拾得两位诗僧，其生活年代亦未确考，或以为初唐，或以为盛唐，或以为中唐。本书取初唐一说，并将他们与王梵志同算作“化俗诗僧派”。

在艺术内容上，此派诗僧的出现与六朝以后佛教传播的下移有关。隋、唐以来，为适应儒、释、道三教并立的局面，佛教一方面通过各宗派的确立而实现其中国化的过程，一方面借助通俗化的传播而实现其民间化的过程。于是，寻常巷陌、山野田间便出现了一些以诗言佛、托钵化缘的化俗诗僧。同宫体诗人不同，他们不再用诗歌来抒写帝王将相的丰功伟绩，也不再用诗歌来描摹宫苑女性的形容举止，而是用诗歌来传达佛理，用诗歌来开导众生：

我有一方便，价值百匹练。
相打长伏弱，至死不入县。（王梵志）

见恶须藏掩，知贤唯赞扬。
但能依此语，秘密立身方。（王梵志）

他人骑大马，我独跨驴子。
回顾担柴汉，心下较些子。（王梵志）

他人马上坐，我且步擎卓。
种得果报缘，不须自烦恼。（王梵志）

以上几首小诗都是宣扬佛教精神的：第一首主张人们在行动上要隐忍退让，即使被人打死，也不要去县里告状。第二首告诫人们在言论上要留有“口德”，注意宣扬别人的优点，而不要念叨他人的短处。第三首倡导知足常乐，骑驴的人自然不如骑马的人风光，但是看看担柴汉，心里也就释然了。第四首宣扬因果报应，认为现世的富贵穷达都是前世种下的果实，因此用不着自寻烦恼。有些现代学者认为这些诗作具有反讽意味，其实不然，若以佛家的思想看，这种知足常乐、能忍自安的态度恰恰是一种生存哲学。至于其他进退操守、戒奢去贪、尊重佛法、孝敬父母、结交良善、远离恶人、不赌博、少喝酒等等，都是化俗诗僧津津乐道的内容。显然，这其中有佛学禅理，也有儒教伦常，它们生动地显示了佛教在世俗化、本土化的过程中的转换和变形。如果将这许多诗篇搜罗到一起，真可谓是一部《世俗生活指南》了。从创作动机上讲，化俗诗僧曾明确表达了自己的写作目的：“凡读我诗者，心中须护净。悭贪继日廉，谄曲登时正。驱遣除恶业，归依受真性。今日得佛身，急急如律令。”（寒山）就社会效果而言，此类诗歌在当时也确乎起到了教化民众、移风易俗的作用：“远近传闻，劝惩令善。贪婪之吏，稍息侵渔；尸禄之官，自当廉谨。各虽愚昧，情极怆然！一遍略寻，三思无忘。纵使大德讲说，不及读此善文。”（《王梵志诗集卷上·原序》）

与那些出入宫廷、朝夕献纳的宫体诗人不同，化俗诗僧“以桦皮为冠，布裘敝屣。或长廊唱咏，或村墅歌啸”（《全唐诗》卷八○六）。由于他们接近下层民众，因而有不少作品反映了民间的疾苦：

你道生胜死，我道死胜生。
生即苦战死，死即无人征。
十六作夫役，二十充府兵。
碛里向前走，衣甲困须擎。
白日趁食地，每夜悉知更。
铁钵淹干饭，同火共纷争。
长头饥欲死，肚似破穷坑。（王梵志）

生儿拟替翁，长大抛我死。
债主暂过来，征我夫妻泪。
父母眼干枯，良由我忆你。
好去更莫来，门前有煞鬼。（王梵志）

带刀拟开杀，逢阵即相刑。
将军马上死，兵灭地君营。
血流遍荒野，白骨在边庭。
去马犹残迹，空留纸上名。
关山千万里，影绝故乡城。（王梵志）

与那些无情强咏、无病呻吟的宫体诗完全不同，这是一种发自生活底层的控诉和呐喊，是一个佛教徒对既无神性、也无人性的社会现实的否定和抨击，因而它不仅充实、生动，而且富有力量！

在审美形式上，与那些调弄宫商、参差平仄的宫体诗人不同，化俗诗僧既没有那么高的文化水准，也没有那么大的闲情逸致。他们的诗歌无题无序，却夹杂着生活的泥土气息，语言朴实无华、自然生动，有时甚至还将大量的俗词俚语引入诗歌。在修辞手法上，他们“有工语，有率语，有庄语，有谐语”（《四库提要》卷一四九），不守礼法到了惊世骇俗的地步。

只见母怜儿，不见儿怜母。
长大取得妻，却嫌父母丑。
耶娘不睬聒，专心听妇语。
生时不供养，死后祭泥土。（王梵志）

我住在村乡，无爷亦无娘。
无名无姓第，人唤作张王。
并无人教我，贫贱也寻常。
自怜心的实，坚固等金刚。（寒山）

世有多解人，愚痴学闲文。
不忧当来果，唯知造恶因。
见佛不解礼，睹僧倍生瞋。
五逆十恶辈，三毒以为邻。
死去入地狱，未有出头辰。（拾得）

从某种意义上讲，这是一种不够工整、不够讲究、不够典雅的艺术形式。然而从另一意义上讲，这也未必不是一种矫枉过正的艺术追求：

有个王秀才，笑我诗多失。
云不识蜂腰，仍不会鹤膝。
平侧不解压，凡言取次出。
我笑你作诗，如盲徒咏日。（寒山）

有人笑我诗，我诗合典雅。
不烦郑氏笺，岂用毛公解。
不恨会人稀，只为知音寡。
若遣趁宫商，余病莫能罢。
忽遇明眼人，即自流天下。（寒山）

寒山出此语，复似癫狂汉。
有事对面说，所以足人怨。
心真出语直，直心无背面。
临死度奈何，谁是喽罗汉。
冥冥泉台路，被业相拘绊。（寒山）

可见，在这种随随便便、大大咧咧的诗歌背后，亦有其别具匠心的美学追求。吴经熊这样评价王梵志：“他将前人的萎靡烦琐的作风击成粉

碎，在他无拘无碍的音韵中却含有醒人眼目的异美，我们对他的印象正像惯见千金小姐的三寸金莲的人突然看见一位乡下姑娘的天足！”[1]因此，如果就诗歌内容的人民性而言，初唐化俗僧诗派为盛唐以后的杜甫、元结等人开拓了眼界；那么就诗歌形式的通俗性来说，他们又对中唐以后的元稹、白居易等人产生了深远的影响。

然而，尽管王绩和王梵志等人在反叛宫体遗风的创作中有着功不可没的历史贡献，但在当时的诗坛上却恰如空谷足音，没有产生足够的回响。究其原因，他们都不是新兴的庶族知识分子的代表，因而不可能获得时代的情感共鸣。为了说明这一问题，我们必须回到“士庶之变”的主题上来。

[1] 《唐诗四季》第12页，辽宁教育出版社，1997年版。

从宫廷台阁走向江山朔漠的“初唐四杰”

“山东之人质，故尚婚娅”；“江左之人文，故尚人物”；“关中之人雄，故尚冠冕”；“代北之人武，故尚贵戚”。《新唐书·柳冲传》中的这段文字把当时几大社会群体的文化特征仅仅归结为地域性的心理习惯，是缺乏历史分析的。事实上，在这些相互摩擦的心理习惯的背后，潜藏着既得利益者和现有实力者的权力斗争。山东地区是汉魏北朝旧门阀的聚集地，故而以“尚婚娅”的门第观念来维系其高贵血统的纯洁性；江左地区是东晋南朝新门阀的聚集地，故而以“重人物”的品评方式维系其“九品中正制”的举荐途径；代北地区多为入主中土的少数民族，故而以“重贵戚”的联姻手段来加强其传统大户的凝聚力。在这种情况下，以杨隋和李唐为代表的这些依靠军事实力而夺取天下的关中豪强，便不得不以“重冠冕”的官阶勋爵而与上述既得利益集团相抗衡了。如果从社会发展的高度来审视这一问题，我们还会发现，在隋唐这一“婚”与“仕”的权力冲突背后，暗含着“士”与“庶”的政治变革。

如上所述，由于汉代的统治者在秦亡之后对传统的血缘和地方势力进行了妥协，致使健全的官吏制度一直没有真正建立起来。魏晋六朝以来，中国的政治权力始终掌握在少数门阀士族的手中，而大批庶族地主根本就没有参与政治的合法途径。这种权力的垄断必然带来政治的腐败，占据社会要职的往往是有门第而无能力的庸人，个别有才学者也常常是谈玄论道、不务时政，从而造成了社会的动荡和民生的凋敝。从这一意义上讲，杨隋和李唐统治者以军功和科举开“重冠冕”之新风，所维护者，便不仅是其家族或集团之少数者的利益了。

然而，冰冻三尺，非一日之寒，要取消传统悠久的门第观念，绝不是一蹴而就的事情。在这个问题上，初唐的统治者是以渐进的方式进行的。如果我们以《氏族志》和《姓氏录》为标志，似可将其分为太宗和武后两大阶段。我们知道，唐太宗在依靠关中军事豪强而夺取天下、继承大统之后，便面临着与传统势力的权力冲突。为了从理论上削弱门阀士族的政治特权，加强本朝政府的合法地位，他便令高士廉、长孙无忌等人实施了一场意义重大的理论变革——重修《氏族志》。但是，由于传统观念的巨大束缚，只有在太宗的亲自干预下，李唐王室和皇后两族才被破例提升为一等与二等；崔民幹等山东旧族虽屈居三等之后，但仍然与三品以上的当朝官员平起平坐，具有显赫的地位。这说明，此一修订虽然体现了“主尊臣贵”的君权思想，但其“欲崇今朝冠冕”的政治意图

并没有全部实现。换言之，重新修订的《氏族志》仍然是李唐王朝与门阀势力相互妥协的产物。到了武后时代，随着外戚势力的不断上升和庶族政治的逐渐稳固，进一步修改，乃至更新《氏族志》便再次成为可能，于是才有了更为彻底的《姓氏录》。与《氏族志》相比，《姓氏录》主要实现了三大变革：一是将皇后家族提为一等，与李氏王族相提并论；二是将当朝无官的传统士族干净彻底地排除在外，完全废除了其政治特权；三是将五品以上的当朝官员全部擢为士族，从而提高了大批庶族地主的政治身份。

如果说姓氏制度的观念变革还只是在理论上调整了以往的士庶关系，那么科举制度的实施与普及则是在实践上打破了以往的门第界限。这二者实际上是相为表里、互为前提的。文献显示，有唐以来在继承和推广隋代之科举制度的问题上，也有着一个渐进的过程。太宗在位的23年里，一共取士228人，其数量虽然大大超过了高祖时代，但平均每年也不到10人。而到了武后、中宗当政的58年中，仅进士一科便取士1 241人，平均每年21人，此外还有名目繁多的制科取士。从考试内容来看，由于进士科在高宗以后以杂文（包括诗、赋、箴、铭、颂、表、论、议等）为主，玄宗以后又以杂文中的诗、赋为主，因而进士取士的繁荣便间接地刺激了有唐一代审美文化的创造。

武后时代之所以成为唐代诗风真正发轫的起点，有两个因素是不容忽视的：

首先，在创作主体上，通过科举和军功而步入政坛的庶族地主不可能再像六朝士族那样以罕关庶务、挥麈谈玄为时尚，因而支配他们的主要思想也已不再是虚玄出世的道家理论，而是积极入世的儒家学说了。历史给了他们前所未有的机遇，使他们能够成为真正意义上的布衣卿相。而他们也要反过来创造历史，去实现祖祖辈辈的儒家学者所未能实现的修身、齐家、治国、平天下的远大理想。因而，他们笔下的诗歌和辞赋，便不再是显露修养、卖弄才华的工具，而是指点江山、言志抒怀的手段。于是，这些并不起眼的文学创作，便随着时代的脉搏而泛出了殷红的血色。

其次，在艺术形式上，格律诗在此一时期的定型，也是一个不应忽视的原因。唐人元稹《唐故工部员外郎杜君墓志铭并序》云：“唐兴，官学大振，历世之文，能者互出。而又沈、宋之流，研练精切，稳顺声势，谓之为‘律诗’。由是而后，文变之体极焉。”清人钱木庵《唐音审体》云：“律诗始于初唐，至沈、宋而其格始备。”所谓“律诗”，亦为“近体诗”，其主要特征是修辞上的对仗和声调上的平仄。尽管六朝时代文坛之崇尚骈偶与诗界之讲究声律的风习已为律诗的出现做好了准备，但真正意义上的律诗却是在沈佺期、宋之问等武后时代的诗坛名宿手中定型的。从表面上看，律诗在初唐的出现，可能与当时的科举考试有关。然而更为重要的是，此一形式高度凝聚了汉语语音和词汇方面的艺术特点，符合了艺术发展的内在规律，因而是一件了不起的事情。诚然，唐诗的成就绝不限于近体，但格律诗毕竟占有主导和中坚的地位。试想一

下，倘若近体诗未在此时出现，那么唐代能否成为诗的时代并留下如此丰富而灿烂的诗篇呢？

上述双重因素能在这一时期同时出现，或许是偶然的，但二者的最终结合却又是必然的。换言之，尽管王绩和王梵志等人在破除宫体遗风、清除诗坛污垢方面确实做了十分有益的工作，但是前者不可能为唐诗的创作提供新的内容，后者也不可能为唐诗的发展提供新的形式。于是，真正英姿勃起、文采飞扬，并企图扫荡文场、扭转诗风者，还要属高宗、武后时代的王、杨、卢、骆了。

说起诗歌领域中的“初唐四杰”，人们很容易联想起书法领域中的“初唐四家”。其实他们之间有着很大的不同。从出身和地位上看，“初唐四家”都是侍奉于皇帝左右，位及于公卿王侯的显赫人物。而“初唐四杰”则“年少而才高、官小而名大”，代表了那些亟欲跻身政坛、渴望施展抱负的下层知识分子。仕途的波折、命运的坎坷，使得这些是“杰”而非“家”的诗人们不再满足于娱乐皇室、点缀升平的宫体诗，而要用笔墨来抒写其“幽忧孤愤之性”“耿介不平之气”：

城阙辅三秦，风烟望五津。
与君离别意，同是宦游人。
海内存知己，天涯若比邻。
无为在歧路，儿女共沾巾。（王勃《杜少府之任蜀州》）

烽火照西京，心中自不平。
牙璋辞凤阙，铁骑绕龙城。
雪暗凋旗画，风多杂鼓声。
宁为百夫长，胜作一书生！（杨炯《从军行》）

陇阪高无极，征人一望乡。
关河别去水，沙塞断归肠。
马系千年树，旌悬九月霜。
从来共呜咽，皆是为勤王。（卢照邻《陇头水》）

西陆蝉声唱，南冠客思侵。
那堪玄鬓影，来对白头吟。
露重飞难进，风多响易沉。
无人信高洁，谁为表予心？（骆宾王《在狱咏蝉》）

这里面有仕途的坎坷，但坎坷并非绝望；这里面有命运的悲凉，但悲凉并非消沉；这里面有羁旅的乡愁，但乡愁并非凄凄楚楚；这里面有人生的不平，但不平并非恩恩怨怨。说到底，他们毕竟是“坎坷于唐尧之朝，憔悴于圣明之代”（王勃《夏日诸公见访诗序》）的知识分子，因而可以将毕生的坎坷和内心的悲凉化为一身正气、满腔热忱喷涌出来，为诗篇留下殷红的血色……至此，诗歌才开始大规模地走出宫廷、台阁，重新移向江山、塞漠；至此，麻痹了百余年的情感才开始复苏，重新恢

复了创作的活力；至此，真正意义上的唐诗才揭开了六朝的面纱，露出了自己青春的容颜。

作为唐代诗歌的开创者，“四杰”的成就是多方面的。除了清新隽永的五律之外，铺张扬厉的歌行体也具有较高的成就，这后一方面，要首推卢照邻的《长安古意》和骆宾王的《帝京篇》。闻一多认为，卢、骆的歌行体是用铺张的赋法膨胀过了的乐府新曲，而乐府新曲又恰是宫体诗的一种新的发展，所以它们实际上是改造了的宫体诗。这说法能否成立还有待于进一步的研究，但是，其“玉辇纵横过主第，金鞭络绎向侯家”的浪子气度比那些遮遮掩掩的臣妾情怀确有几分潇洒可爱；其“俱邀侠客芙蓉剑，共宿娼家桃李蹊”的任侠风格比那些偷偷摸摸的变态心理确有几分坦荡自如；其“专横意气本豪雄，青虬紫燕坐春风”的得意之状比那些蝇营狗苟的侍从嘴脸确有几分动人之处。此外，还有那“三条九陌丽城隈，万户千门平旦开”的视野，还有那“小堂绮帐三千户，大道青楼十二重”的奢华……总之，这肆无忌惮的语言，这龙腾虎跃的节奏，是此前以往的宫体诗中不曾有过的。“这癫狂中有战栗，堕落中有灵性”[1]。即便说它是宫体诗，也同样显示出了“万象更新的初唐英姿”。

“四杰”不仅是唐代诗歌的奠基人，而且是唐代文学的开创者，其骈文和赋作，绝不比诗歌逊色。我们知道，诗有五、七，文有四、六。起于魏晋、盛于南朝的四六骈体要求文章的句式两两相对，这种对偶句式的大量运用虽有着形式主义的约束和局限，但也充分利用了汉字词素独立、音节均衡的语言特点，以便在跌宕起伏的节奏和旋律之中，形成整一与对称的美学效果。初唐时期，尽管王通、魏徵等人已开始鄙薄六朝文风的繁华，要求建立一种切于实用的散文，但由于近体诗歌刚刚萌生，还不能全面替代骈体文的美学功能，因而四六体余风尚炽，并于此而留下了骈文史上的压卷之作——王勃的《滕王阁序》：

南昌故郡，洪都新府，星分翼轸，地接衡庐。襟三江而带五湖，控蛮荆而引瓯越。物华天宝，龙光射牛斗之墟；人杰地灵，徐孺下陈蕃之榻。雄州雾列，俊彩星驰。台隍枕夷夏之交，宾主尽东南之美。……时维九月，序属三秋。潦水尽而寒潭清，烟光凝而暮山紫。……虹销雨霁，彩彻云衢。落霞与孤鹜齐飞，秋水共长天一色。渔舟唱晚，响穷彭蠡之滨；雁阵惊寒，声断衡阳之浦。……天高地迥，觉宇宙之无穷；兴尽悲来，识盈虚之有数。望长安于日下，指吴会于云间。地势极而南溟深，天柱高而北辰远。关山难越，谁悲失路之人；萍水相逢，尽是他乡之客。……呜呼，胜地不常，盛筵难再。兰亭已矣，梓泽丘墟。临别赠言，幸承恩于伟饯；登高作赋，是所望于群公。敢竭鄙诚，恭疏短引。一言均赋，四韵俱成。请洒潘江，各倾陆海云尔：滕王高阁临江渚，佩玉鸣鸾罢歌舞。画栋朝飞南浦云，朱帘暮卷西山雨。闲云潭影日悠悠，物换星移几度秋。阁中帝子今何在，槛外长江空自流。

文章从滕王阁的地理位置、人文环境入手，将客观的景致与主观的情感巧妙而动人地糅合在一起，感天地之无限，怀思古之悠情。文章用

典甚多，但绝无堆砌辞藻之嫌；文章想象丰富，却并非无病呻吟之态。且不论其跌宕起伏的节奏、思绪万千的意象，仅就其脍炙人口的文句便已是一份丰厚的历史文化遗产了：“物华天宝”“人杰地灵”，“千里逢迎”“高朋满座”，“渔舟唱晚”“雁阵惊寒”，“关山难越”“萍水相逢”，“君子安贫”“达人知命”，“老当益壮”“穷且益坚”，“东隅已失”“桑榆非晚”，“三尺微命”“一介书生”，“无路请缨”“有怀投笔”……这些至今仍极具生命力的名言成语均直接或间接地出自一篇极其短小的四六骈文，不能不说是文学史上的一个奇迹。须知，如此一唱三叹、余音绕梁的文章，并非朝思暮想、惨淡经营的产品，而是兴之所至、一挥而就的结晶。据《新唐书》记载，25岁的王勃途经南昌去交趾省亲，恰逢洪州都督在滕王阁大宴宾客。贵宾们大都知道都督的本意是要借此机会显示其女婿的才学，所以在席间都不敢接受为该阁写诗作序的邀请。然而，当笔纸传到王勃手中时，这位“雅厌城阙，酷爱江海”的书生却无法抑制内心的激情，遂欣然命笔，即席挥毫。都督心中不悦，佯作更衣，令侍者将王勃所写的文章逐句传报。开头几句尚不以为然，当听到“落霞与孤鹜齐飞，秋水共长天一色”时，也禁不住拍案叫绝，叹为观止，惊呼“真天才也”！这便是“每有一文，海内惊瞻”的王勃。难怪杨炯在《王勃集序》中夸赞他的文章：“鼓舞其心，发泄其用。八纮驰骤于思绪，万代出没于毫端。契将往而必融，防未来而先制。动摇文律，宫商有奔命之劳；沃荡词源，河海无息肩之地。以兹伟鉴，取其雄伯，壮而不虚，刚而能润，雕而不碎，按而弥坚，大则用之以时，小则施之有序，徒纵横以取势，非鼓怒以为资。长风一振，众萌自偃。遂使繁综浅术，无藩篱之固；纷绘小才，失金汤之险。积年绮碎，一朝清廓；翰苑豁如，词林增峻。反诸宏博，君之力焉！”其实，不仅王勃的文章体现了“万象更新的初唐英姿”，就是杨炯的评价也自是一篇铿锵作响的四六骈体。

如果说王勃的《滕王阁序》是一篇千古流芳的美文，那么骆宾王的《代徐敬业传檄天下文》也是一部万代绝响的佳作。公元684年，高宗崩，中宗即位，武后临朝，旋即废中宗为庐陵王。徐敬业以匡复唐室、讨伐武氏为己任，发兵传檄，震动朝野。其舆论之功，应首推骆宾王为其撰写的这篇檄文。文章首先历数武后妖媚惑主、阴谋篡位的罪行，指责其“践元后于翚翟，陷吾君于聚麀。加以虺蜴为心，豺狼成性。近狎邪僻，残害忠良。杀姊屠兄，弑君鸩母。人神之所共疾，天地之所不容！”继而申述徐敬业起事的合法性：“敬业皇唐旧臣，公侯冢子。奉先君之遗训，荷本朝之厚恩。宋微子之兴悲，良有以也；桓君山之流涕，岂徒然哉！是用气愤风云，志安社稷。因天下之失望，顺宇内之推心。”再则渲染起事者的强大：“爰举义旗，誓清妖孽。南连百越，北尽山河。铁骑成群，玉轴相接。海陵红粟，仓储之积靡穷；江浦黄旗，匡复之功何远？班声动而北风起，剑气冲而南斗平。喑呜则山岳崩颓，叱咤则风云变色。以此制敌，何敌不摧？以此攻城，何城不克？”接下来进行细心诱导、鼓动宣传：“公等或家传汉爵，或地协周亲，或膺重寄于爪牙，或受顾命于宣室。言犹在耳，忠岂忘心？一抔之土未干，六尺之孤何托？”最后以决绝的语气，预示起事的成功：“请看今日之域中，竟是谁家之天下？”这真是指点江山，激扬文字，铿锵作响，掷地有声。据说

武则天在初读此文时，曾表现出一副不屑一顾的样子，及至“一抔之土未干，六尺之孤何托”两句时便猝然变色，叹道：“宰相安得失此人！”一篇文章能令其唾骂的政敌叹为观止，足见其强大的艺术感染力。

总之，尽管“四杰”的文章亦同其诗歌一样，并没有完全摆脱六朝的华美与骈俪，但已不复是那种无病呻吟的把戏和雕虫小技的玩偶。从而，它生动，它具体，它已经跃出了宫墙，它已经投身于战场。于是，它激越，它昂扬，它有淋漓的愤慨，它有由衷的喜悦！因此，尽管“四杰”位沉下僚，命运多舛，王、骆两族被灭，卢、杨均无子嗣，但是，有了《滕王阁序》，有了《王勃集序》，有了《长安古意》，有了《代徐敬业传檄天下文》这些永垂不朽的文字，就不怕传统的偏见和世人的诽谤。正像杜甫在《戏为六绝句》中所说的那样：“王杨卢骆当时体，轻薄为文哂未休。尔曹身与名俱灭，不废江河万古流。”

[1] 《闻一多全集》第3卷，第14页，三联书店，1982年版。

“独上高楼，望断天涯路”的刘希夷、张若虚

初唐诗坛的“万象更新”自然是多方面的。与“四杰”处于同一地位，而又风格迥异的刘希夷、张若虚二人也曾在文学史上留下了浓墨重彩，这便是享誉千秋的《代悲白头翁》和《春江花月夜》：

洛阳城东桃李花，
飞来飞去落谁家？
洛阳女儿好颜色，
坐见落花长叹息。
今年花落颜色改，
明年花开复谁在？
已见松柏摧为薪，
更闻桑田变成海。
古人无复洛城东，
今人还对落花风。
年年岁岁花相似，
岁岁年年人不同
……

春江潮水连海平，
海上明月共潮生。
滟滟随波千万里，
何处春江无月明？
江流宛转绕芳甸，
月照花林皆似霰。
空里流霜不觉飞，
汀上白沙看不见。
江天一色无纤尘，
皎皎空中孤月轮。
江畔何人初见月，
江月何年初照人？
人生代代无穷已，
江月年年只相似。
不知江月待何人，
但见长江送流水。

白云一片去悠悠，
青枫浦上不胜愁。
谁家今夜扁舟子，
何处相思明月楼
……

《代悲白头翁》是拟古乐府之作，《春江花月夜》则是古乐府《清商曲·吴声歌》的旧题，这两首长诗汲取了民歌清新明丽的格调，一反宫体诗的柔弱萎靡。前者以“花”为中心意象，展现青春的美好与短暂；后者以“月”为隐喻前提，抒写宇宙的神秘与永恒。诗歌语言清新，色泽明丽，“花”容、“月”影，处处生辉，仿佛是不假思索，冲口而出；却胜似千回百转，惨淡经营。全诗笼罩着一种单纯而又迷幻、亮丽而又深邃的青春气息，给人以无限的启迪、无尽的遐想！“在这种诗面前，一切的赞叹都是饶舌。它超越了宫体诗有多少，读者们自己也知道。……更夐绝的宇宙意识！一个更深沉、更寥廓、更宁静的境界！在神奇的永恒面前，作者只有错愕，没有憧憬，没有悲伤！……对于每一个问题，他得到的仿佛是一个更神秘的更渊默的微笑，他更迷惘了，然而也满足了。”[1]“其实，这诗是有憧憬和悲伤的。但它是一种少年时代的憧憬和悲伤，一种‘独上高楼，望断天涯路’的憧憬和悲伤。所以，尽管悲伤，仍感轻快，虽然叹息，总是轻盈。它上与魏晋时代人命不如草的沉重哀歌，下与杜甫式的饱经苦难的现实悲痛，都决然不同。它显示的是，少年时代在初次人生展望中所感到的那种轻烟般的莫名惆怅和哀愁。”[2]而这种青春觉醒式的宇宙意识，不正是初唐诗人的精神缩影吗？说它们是“诗中的诗，顶峰上的顶峰”未免有些过誉，但这种初唐的美学趣味之于整个唐代，犹如青春的美好年华之于每个人的一生一样，都是一种既不可多得、亦无法复得的美好记忆，因而便具有了永恒的价值。

[1] 《闻一多全集》第3卷，第20—21页，开明书店版。

[2] 李泽厚《美的历程》第129页，文物出版社，1981年版。

“念天地之悠悠，独怆然而涕下”的陈子昂

在初唐的文坛诗苑中，如果我们把“四杰”比做急先锋，把刘、张比做左右偏将，那么这中军主帅，就要属陈子昂了。对于今天的读者来说，陈子昂所提供的艺术文本，或许并不比上述成果更具有直接的鉴赏意义；但是，他在整个唐代审美文化史上的地位，却要比“四杰”和刘、张远为重要。首先，就生活经历而言，“四杰”和刘、张虽已经表达了庶族地主阶级建功立业的激情和抱负，但他们毕竟没有在重大的政治活动中起到重要的社会作用。而官至麟台正字、右拾遗的陈子昂则是一位很有胆略的政治家，他经历坎坷，饱受宠辱，既曾献策于宫廷，也曾杀敌于疆场；既曾被武后垂顾于台阁，也曾被奸佞陷害于牢狱。丰富的政治经验使他的思想更为成熟，而较高的社会地位也使他的观点更受重视。可以说，他是已经成熟的庶族政治家的真正代表。其次，与生活经历相关，在审美创造上，“四杰”和刘、张虽然敢于搅动诗坛、扫荡文场，对扭转六朝遗风起到了不可抹煞的作用，但毕竟属于积极的尝试和朦胧的探索阶段。而陈子昂则不仅有更加自觉的否定精神，而且有更为明确的建设意图。他在《与东方左史虬修竹篇序》一文中写到：

东方公足下，文章道弊五百年矣。汉魏风骨，晋宋莫传，然而文献有可征者。仆尝暇时观齐梁间诗，彩丽竞繁，而兴寄都绝，每以永叹。思古人常恐逶迤颓靡，风雅不作，以耿耿也。一昨于解三处见明公《咏孤桐篇》，骨气端翔，音情顿挫，光英朗练，有金石声。遂用洗心饰视，发挥幽郁。不图正始之音，复睹于兹；可使建安作者，相视而笑。

或许，对于陈子昂来说，此文只是随意为之的偶得之作，但在唐代审美文化的历史进程之中，它却有着十分重要的经典意义。我们知道，早在王勃的《上吏部裴侍郎启》、杨炯的《王勃集序》、卢照邻的《乐府诗杂序》等文章中，即已表现出对六朝文风的不满，但还没有像陈子昂这样明确地标举“风骨”、倡导“兴寄”，以回归汉魏的“复古”途径来实现超越晋宋的“革新”目的。而此文一出，则振聋发聩！它既符合了历史的要求，亦明确了前进的方向；既打出了鲜明的旗帜，又设计了可行的策略。因此，陈子昂的这篇短文，一向被视为重新确立唐代诗文风气之“主旋律”的纲领性文献。

陈子昂不仅有自觉的理论，而且有丰富的实践。他的感遇诗雄浑沉郁，对杜甫倡导“风雅”的诗风产生了直接的影响；他的写景诗遒劲爽

朗，对李白注重“风骨”的诗风形成了重要的启示；他的边塞诗刚健朴实，为高适倾心“寄兴”的诗风开辟了崭新的途径；他甚至还写过几首清新隽永、颇具禅味的山水诗，很难说没有对后来追求“平淡”的王维产生过影响。

陈子昂不仅以诗著称，而且以文名世。《陈氏别传》赞誉他“尤善属文，雅有子云、相如之风骨”；“洛中传写其书，市肆闾巷吟讽相属，乃至转相货鬻，飞驰远迩”。与“四杰”相比，陈子昂的文章题材更为丰富、内容更为充实。尤为重要的是，他的一些政论文章已经自觉地摆脱了四六骈俪的形式束缚，表现出由骈入散的美学倾向，这对于中唐以后的“古文运动”无疑是一种历史性的先导。

或许，陈子昂本人并没有留下第一流的艺术文本，但盛唐诗歌和中唐古文的所有萌芽似乎都在他这里滋生着、孕育着。因此，评诗的方回将其称为“唐诗之祖”（《瀛奎律髓》）。因此，著文的韩愈对其赞曰“国朝盛文章，子昂始高蹈”（《荐士》）。因此，杜甫写下了《陈拾遗故宅》：“有才继骚雅，哲匠不比肩。公生扬马后，名与日月悬。”因此，元好问写下了《论诗三十首》：“沈宋横驰翰墨场，风流初不废齐梁。论功若准平吴例，合著黄金铸子昂。”

说陈子昂没有留下第一流的艺术文本，也并不正确。除了《感遇》诗38首、《赠卢居士藏用》7首等名篇之外，他的《登幽州台歌》至今仍被世人传诵不已：

前不见古人，后不见来者。
念天地之悠悠，独怆然而涕下。

这已经不再是“四杰”式的恃才傲物而慷慨陈词，这已经不再是刘、张式的为赋新诗而独上高楼；经过生活的坎坷和历史的磨难，它深沉了许多、成熟了许多；然而深沉并不意味着衰老，成熟并不意味着畏缩。面对着浩渺的历史和无尽的江河，一种社会的责任感和生命的悲剧意识极其凝重地交织在一起，咏叹着、升华着……这咏叹标志着更有作为的新一代知识分子在人格精神上的成熟，这升华预示着更加伟大的新的艺术创作在美学理想上的确立。于是，正如我们可以通过龙门卢舍那大佛那神秘的微笑而眺望盛唐精神一样，我们也可以借助陈子昂那慷慨的悲歌而展望盛唐气象。



二、盛唐：恢弘壮阔

自然界有高峰，社会发展也有高峰，对于以后各朝各代的政治家、文学家、艺术家乃至农夫商贾、市井小民来说，盛唐都是一个令人神往并不可企及的高峰。经过贞观、武朝的准备和积蓄，以庶族地主阶级为主的新的政治制度渐渐巩固，以儒、释、道三教并立的多元意识形态渐渐形成，社会的物质财富大大充盈，周边的邻邦小国纷纷服膺。于是，一个比“贞观之治”更为富足、美满、和谐、充裕的“开元之治”出现了。“是时，海内富实，米斗之价钱十三，青、齐之间斗才三钱。绢一匹钱二百。道路列肆，具酒食以待行人；店有驿驴，行千里不持尺兵。”（《新唐书·卷五十一·食货志》）“家给户足，人无苦窳。四夷来同，海内晏然。”（《通典·卷一五·选举典·历代制》）这真是过去不曾有过、以后也未曾再现的太平盛世；它不仅是大唐帝国的黄金时代，而且是整个中国封建社会的鼎盛之年！随着政治文化的步步走高，审美文化也日趋繁盛，于是，一种蓬勃的、向上的、自由的、豪放的、兼收并蓄而又从容典雅的审美思潮一浪高过一浪。

按照辩证法的一般规律，任何事物发展到了极致之后，都必然走向它的反面。毫不例外，透过盛世之巅的繁荣景象，我们也可以发现那正在酝酿的危机。公元754年，也就是安禄山反叛的前一年，户部统计全国共有960万户，这与唐初的300多万户相比，人口激增了3倍。人口的繁增和土地的兼并，使均田法逐步遭到了破坏；而均田法的破坏，又必然阻碍着府兵制和租庸调法的实施。开元十年（722），玄宗即已不得不将府兵制改为募兵制；开元二十五年（737），玄宗则宣布在租庸调之外增征资课并改收变造，开始向两税法过渡。朝廷内部，在《姓氏录》中跻身于一等士族的外戚势力迅速膨胀，杨国忠独揽大权，一身兼任四十余职。朝廷之外，身为平卢、范阳、河东三节度使的安禄山则利用募兵制招兵买马，对皇位虎视眈眈。结果，颐指气使的杨国忠与尾大不掉的安禄山内外斗争、相互猜疑，终于酿成了天宝十四载（755）的“安史之乱”。

尽管“安史之乱”标志着唐代社会的转折，但是千仞高峰并不会在瞬间便跌入万丈底谷，尤其是在意识形态领域，人们绝不会轻而易举地放弃他们经一个世纪所建立起来的抱负和理想。毕竟，这代人亲眼得见过那灿烂的峰巅，并随时渴望重建那往日的辉煌！由于信念未泯、真气犹在，因此审美文化的创造反倒因时代的激变而摩擦出耀眼的光芒。于是，在玄宗、肃宗、代宗三位皇帝所统治的70年里，我们不仅看到了一个雍容典雅的盛唐，一个色彩斑斓的盛唐，而且看到了一个临危不乱、沉郁雄强的盛唐。在审美文化领域里，尤以雕塑、陶瓷、音乐、舞蹈、

书法、绘画、诗歌、辞赋的成就最为突出。

1.“遥看八会所，真气晓氤氲”：雕塑、工艺

对于“盛唐气象”的描述和解释，学术界有多种多样，然而与其在概念和范畴中进行反复的辨析和梳理，不如让我们去接近那真正的物像。今天的人们如果有机会到四川去旅游，一定要到乐山市东面岷江、青衣江、大渡河交汇处的栖峦峰去看一看。在这里，面对着湍急的河流、开阔的江面，您不妨找一块巨大的石板躺在上面，去体验一下“郡邑浮前浦，波澜动远空”的境界。此时此刻，您若是无意中抬眼张望，便会发现这身后的峰峦原来竟是一座高大的佛像，而您自己则恰巧躺在大佛的脚趾盖上。面对此情此景，用不着再去解释和辨析，您一定懂得什么叫做“盛唐气象”了。

乐山佛

如果我们把龙门石窟那17米高的卢舍那大佛看做是初唐精神的代表，那么乐山栖峦峰这71米高的大佛便是盛唐情怀的典范了。这座弥勒坐像开凿于开元元年，由当地著名的和尚海通大师募捐动工，因为工程浩大，海通生前未能完成，继由川西节度使韦皋主持建造，并于贞元十九年竣工，历时整整90年。佛像脚踏三江，身负九岭，顶围百尺，目阔二丈，素有“山是一尊佛，佛是一座山”之壮誉，是世界上最大的石刻佛像。与以往的龛窟造像不同，由于任何石窟都不可能容纳如此巨大的佛像，因而石窟反倒成了佛像的陪衬。大佛两侧及临江崖壁上有万余个石刻龛窟，并附之以宽60米的7层13檐楼阁，与大佛本身相映生辉，构成了一个巨大的佛像艺术群。当年佛像开光时曾全身彩绘，与山光水色交相辉映，壮丽无比。唐代诗人司空曙以“百丈全身开翠壁，万龛灯焰隔烟萝”的诗句描绘了当时的情景，足见其场面浩大、气势辉煌！为了一尊佛像，竟然雕刻了近一个世纪的时间，这在其他的时期和朝代恐怕是想也不敢想的事情；为了一尊佛像，竟然雕刻了整整一座山峦，这在其他的国度和地区，恐怕是想做也做不成的事情。试问，若非经济富足、国力强盛、社会稳定、政治开明的大唐盛世，岂能实现这一“前无古人、后无来者”的艺术壮举呢？

莫高窟

提起盛唐雕像，不能不说到闻名遐迩的莫高窟。这座位于今甘肃省敦煌市东南鸣沙山东麓的艺术宝藏虽然开凿于公元4世纪中叶，并在北凉、北魏、西魏、北周期间有所发展，但只有到了隋唐时代才真正步入了它的巅峰。对于那些需要乘上几天几夜的火车去寻幽探宝的今人来说，那西北荒凉的戈壁滩上，竟会出现如此之多、如此之美的雕塑和壁画，简直是一件不可思议的事情。然而考察当时的历史，便不难发现，这一奇迹的出现绝非偶然。从政治上讲，杨隋和李唐王朝原本起家于陇右地区，因而都把河西当作“中国之心腹”（《资治通鉴》卷一九六《唐纪十二》）；从经济上讲，汉、晋以来这里一直是“丝绸之路”的重要枢纽，是过往客商互通有无的场所；从文化上讲，这里则是佛教进入中国的重要门户，是各路僧侣讲经说法的地方；甚至从自然条件上讲，当时的敦煌还没有被来自西北的沙漠所侵袭，其相对干燥的气候反而有利于佛像和壁画的保存。正是在这种千载难逢的历史机遇下，敦煌才不仅有了莫高窟的盛誉，而且有了“盛唐气象”的代表作。

作为当今世界上石窟数量最多的佛教艺术宝藏，莫高窟至今尚存洞窟492个，其中仅隋、唐两代就有247个，且精品居多。从佛像的规模来看，由初唐至盛唐，似有越造越大、愈演愈烈的趋势，其中最具有代表性的是第130窟的南大像，该像仅头部就高达7米，且线条果敢、气宇轩昂，并借助庙宇中的仰视效果显示威严和气度，实为室内艺术中的庞然巨塑。

盛唐的雕塑不仅气势宏大，而且造型生动。随着佛教中国化的进程和笈多风格的传入，此一时期的雕塑已经摆脱了六朝时期排斥肉体的倾向和过于肃穆的气氛，即由彼岸的信仰向此岸的写实过渡。可是此时的写实尚没有落入完全世俗化的状态，而是处在由信仰向写实过渡的那一千载难逢的转折点上，故能恰到好处地在世俗的肉体中保存了神性的尊严，给人以雍容、典雅之感。关于这一点，我们只要将敦煌莫高窟中那不同时期的塑像作一比较，就可以看得十分清楚了。在这一举世闻名的艺术宝库中，盛唐的佛像不仅多，而且好，其中最具美学价值的应属第54窟西龛的系列塑像（019）。这组塑像正中为释迦牟尼，北侧为迦叶、菩萨、天王，南侧为阿难、菩萨、天王，龛外两侧原来还有力士二尊，已被毁坏。从现存的七身塑像来看，其布局在对称中寻求变化：不仅具有女性特征的两位菩萨分别处在具有男性特征的弟子和天王的中

间，从而产生了刚柔的起伏与变化；而且老成持重的迦叶和聪明智慧的阿难亦形成鲜明的对比，从而制造着性格的多样与反差。仔细看去，每座塑像都体态匀称、面容静穆，尤其是左右两尊菩萨，更是达到了前所未有的艺术水准。从服饰上看，菩萨高髻束冠，颈佩璎珞，花团锦簇的披巾斜贯前胸，令冰清玉润的肌肤随呼吸而微微起伏，让轻柔稀疏的衣纹如音乐而随风飘荡，体现了盛唐艺术“人物丰腴，肌胜于骨”的造型特点。从体态上看，菩萨身体微斜，重心略偏，使头、胸、胯三部分在空间中构成“一波三折”的扭动关系，显得妩媚动人、婀娜多姿。从表情上看，菩萨双眸微启，笑口半开，既温婉柔媚，又含蓄大方，使人远之而不忍离去，近之而不敢不恭。



019 莫高窟第54窟菩萨（局部）

此类美学风格的作品在石雕中也随处可见，即使是残缺不全的躯体也足以体现大唐的魂灵。

佛像虽然是佛窟的主体，却不是佛窟的全部。佛像周围的壁画、佛窟顶部的藻井，甚至地面镶嵌的莲花砖石，都起到彼此衬托、遥相呼应的作用。事实上，若仅就莫高窟而言，其壁画的美学价值丝毫也不逊于塑像。据统计，莫高窟共有彩塑2　000余身，壁画则多达45　000平方米。在敦煌壁画中，最为典型的是根据佛经故事而演变出来的“经变图”。此类壁画始于隋，盛于唐，五代以后承其余续，共有24种、1　055

幅之多，是我国佛教艺术的独创形式。初、盛唐时代的各种经变，内容丰富，形象生动，主题突出，色彩绚丽，充分体现出大唐帝国欣欣向荣的盛世局面。其中最引人注目的是《观音无量寿经变》和《维摩诘经变》。前者依靠人间的想象力来再现西方极乐世界的净土生涯，其中不仅有菩萨、罗汉、力士等上界天神，有金碧辉煌的庙宇和祥云笼罩的楼台，而且有乐队、舞蹈、嬉戏的童子和散花的飞天……所有这一切都构成了一幅幅热烈、壮观的仙界景象，曲折地反映出了国泰民安的"盛唐气象"。后者则根据维摩诘假装生病，待人问疾而大讲佛法的故事，以塑造出凭几忘言的维摩诘（020）与含而不露的文殊师利相互诘难、彼此斗法的形象，以折射出自由开放的"盛唐气象"。两图虽均以热烈、壮观为主要格调，但前者以具有女性特征的观音为主体，后者以具有男性特征的维摩诘为主体，其间又有刚柔之别。除经变之外，敦煌壁画中的自然风光、世俗场景，甚至供养人物画亦颇具美学价值，它们作为背景环绕在一尊尊精美绝伦的佛像周围，令人叹为观止。



020 莫高窟第103窟维摩诘像

盛唐的雕塑不仅造型典雅，而且工艺精湛。在一些复杂而重要的作品创作上，已形成细致的专业分工：指挥、起样、塑造、妆銮等各司其职，因而往往能够在通力协作中达到最佳效果。这一时期还出现了唐代历史上最为著名的雕塑大师杨惠之，他与画家吴道子共同师法梁代张僧繇的画风，时称"道子画，惠之塑，夺得僧繇神笔路"。他创作的洛阳北邙山玄元观南老君庙的神仙塑像，世称奇巧。杨惠之运用绘画技巧于雕塑创作，在宗教雕塑中还始创了千手千眼观音的形象。今存安岳卧佛沟第45号窟左壁的千手观音或许不是他亲手创作，但显然受其影响。那观音体态丰满，身材匀称，有三头六臂，立于莲花台上，其余千手则采取阴纹线刻，隐现于背后的石壁之间。从而使主体突出，繁而不乱。尤其

精美的是观音的衣带，真有临风起舞、破壁而出之势。观音的两侧还设计了一对身材矮小的人物，仰首举臂，似有所求，与主像的飘飘欲仙形成衬托、呼应之势。从构思到工艺，均为世间精品。

唐三彩

盛唐的雕塑不仅工艺精湛，而且色彩艳丽，常给人以五光十色、热烈壮观的气象。这一点尤其突出地表现在“唐三彩”的陶塑制作上。在我国，虽然早在汉代即已掌握了釉陶的制作工艺，但魏晋南北朝时期，釉陶的生产曾一度衰落，直至隋代以后，才开始重新起步，陶俑的创作随之用釉料烧制，使其面貌大为改观。但隋代所施的釉彩多为单色，如酱黄、蟹壳青及白釉，缺少搭配，不够丰富。

大约进入初唐以后，才在以青瓷、白瓷为主体的瓷器之外，培育出陶瓷史上的一朵奇葩——唐三彩。这是一种低温铅釉的彩釉陶器，经常用黄、绿、褐等色釉，在器皿上绘制花朵、斑点或几何纹样，以形成色彩斑斓的装饰效果。虽称之为三彩，实不限于上述三种色泽，如一种珍贵的蓝釉，亦有少量出土。唐代初期，三彩陶器的制作还比较简单，品种也较少，多是挂釉后施以彩绘。盛唐时期，三彩陶器进入鼎盛阶段，造型丰富，工艺精良，品种繁多。迄今为止，在陕西、河南两省出土的三彩器物数以千计，而绝大多数出于盛唐墓室，这不能不说是一种时代精神的体现。不难看出，这种设色艳丽的陶器最能体现热烈、壮观的盛唐气象，因而为时人所重。“安史之乱”爆发以后，唐三彩的制作则逐渐进入后期，直至衰落。与唐三彩并行的还有彩瓷和彩绘制品，其中的釉下彩是先在素胎上画彩，然后再挂釉，这在陶瓷装饰史上也具有重要意义。

据专家考证，唐三彩和彩瓷、彩绘制品以明器为主，也有生活用品，甚至还作为珍贵的商品远销海外，在日本、朝鲜、伊朗、印尼、埃及、伊拉克、意大利等国流传。从题材上看，它们可分为器皿、人物、动物三大类。器皿涉及日常生活的各个方面，有酒器、水器、食器、文具、家具、建筑模型等。各种杯、盘、壶、碗、盒、匣、柜、奁，甚至枕头、炉灶，均样式新颖、色泽饱满，体现出一种社会安定、生活富足的盛世局面。

唐三彩及彩瓷、彩绘制品中的人物身份不同、造型各异，有文官俑、武士俑、乐舞俑、击球俑、妇人俑、天王俑等。文官彬彬有礼，武士勇猛强悍，胡客高鼻深目，妇人雍容典雅……

唐三彩和彩瓷、彩绘制品中的动物也名目繁多，有骆驼、马、驴、牛、狮、虎、猪、羊、狗、兔、鸡、鸭、鹅、鸳鸯等，姿态各异、造型

生动。以最常见的马俑为例，有的引颈长鸣，有的勾首啃腿，例见勾头马（彩图10），有的温顺可亲，有的桀骜不驯。

因唐代与西域联系密切，故除马之外，骆驼也是陶器中的重要造型。出土于西安鲜于庭诲墓和西安中堡村的两件骆驼载乐俑是盛唐三彩的经典之作。前者的驼峰上铺设了一块色彩绚丽的胡毡，胡毡的上方四角分别坐有一位高鼻深目的西域乐手，中间则站立一位举目前瞻的男性舞俑，给人以一种且行且歌、且歌且舞的喧闹景象例见三彩骆驼载乐俑（彩图11）。后者略矮，但造型近似，驼峰上有六个盘腿而坐的乐手，一女俑立于中央，翩翩起舞：一手上扬，一手下垂，姿态柔和，动作优雅，七俑均为汉人，而服色又各不相同。虽然这两件三彩陶器反映的民族内容有别，但其造型和色彩都表现了盛唐时期热烈而开放的繁荣气象。

金银器

除三彩陶器之外，盛唐的金银制品也很盛行。从经济的角度来看，金银作为“物质财富的物质代表”，本身就体现了一个时代的富贵与荣华，倘若没有强大的国力作为支撑，它的繁荣是不可想象的。从实用的角度来看，或许是受道教的影响，当时的王公大臣普遍相信“金银器为食可得不死”的传说，因而争相使用和馈赠。从审美的角度来看，金银那辉煌的色彩、耀眼的光泽、不锈的品质，也与盛唐高贵的精神气质恰好合拍，从而备受青睐。在上述原因的影响下，唐代黄金白银的产量迅速增加，其产地分别达到70处和67处之多。与此同时，金银器皿的生产技术、制作工艺、造型品味也都达到了炉火纯青的高度。这些金银器皿分“官作”和“行作”两种，前者主要供皇室和贵族使用，后者主要应富豪和民间所需。据记载，当时的皇帝常以金银器皿作为赐物来奖赏有功的大臣，而地方官吏也常以金银器皿作为贡品来奉献给当朝的天子。当时长安的东西两市，都有许多金银铺、金银行和金银肆，扬州则成为金银贸易的中心。李白《秋浦歌》云：“炉火照天地，红星乱紫烟。赧郎明月夜，歌曲动寒川。”可以想象，那种冶炼金属、打造器皿的场景是多么的宏伟、多么的壮观！

正是在这一双双时代巨手的锻造下，一件件精美绝伦的作品诞生了。文物显示，隋代以前的金银器皿以素面为主，纹饰不多。进入唐代以后，金银器皿的造型和款式渐渐复杂起来，初、盛、中、晚各有特色。如果说，三彩陶俑主要是一种陪伴死者的明器，那么金银制品则常常是一些供活人使用的首饰和容器，因而闪烁出更加生动、更加鲜活的光辉。在那些杯、盘、碗、筷、熏炉、手镯、戒指、项链中，我们可以看到各种各样动物的造型和植物的图案，可以发现镀、泥、镂、嵌等14种技法。1970年，陕西省西安市南郊何家村唐窑出土的一批金银器皿颇能体现盛唐时代的美学风貌。其中的舞马衔杯银壶（021）与史料中所记载的开元时盛行、天宝后取缔的玄宗生日庆典上的“舞马献寿”如出一辙，表现出热烈而喧闹的盛唐气氛。



在银壶的两侧各有一匹浮现的鎏金舞马，马作“屈膝衔杯赴节、倾心献寿无疆”状。

与此壶同时出土的刻花赤金碗（彩图12）和镂空银熏球（彩图13）亦为稀世珍宝。前者制作精细、花纹富丽，充分体现了黄金本身的质感和色泽；后者通体镂空、玲珑剔透，并通过两个同心碗间的机环装置，使熏球无论如何转动，香盂皆保持平衡，可说是巧夺天工。

就在金银器皿放射出夺目光彩的同时，盛唐的铜镜也进入了一个极盛的时期。由于陶瓷的普及，日常生活中的青铜器皿已越来越少，其工艺和技术便渐渐集中到无法用陶瓷所取代的铜镜上来。据史书记载，玄宗时期的王公大臣有在八月五日的“千秋节”用铜镜来为皇帝献寿的礼俗，又称“千秋金鉴节”，这也在客观上促进了铜镜艺术的发展。铜镜艺术在我国由来已久，殷代的妇好墓中即已出土了早期形制较小的铜镜。汉代以后，铜镜的装饰风格已明显出现，主要是在铜镜的背面铸造出不同的图案，而造型仍以圆形为主。在此基础上，唐代又增添了菱花形、葵花形、亚方形等样式，且图案更加精美、更加丰富。盛唐铜镜以花鸟等吉祥纹样为主，构图只取平衡，并不强求对称。风格自由豪放、活泼热烈，表现出大唐帝国的勃勃生机。装饰方法有浮雕、彩绘、镶嵌、鎏金等，出现了金银平脱、螺钿镶嵌、涂釉、涂漆等新工艺。当时流行一种双鸾衔绶纹，即由一对口衔绶带的鸾鸟组成。因“绶”与“寿”同音，故有祝寿吉祥的象征。玄宗有诗云：“更衔长绶带，含意感人深。”可见该镜的盛行应与“千秋金鉴节”有关。当时的铜镜不仅花纹精美，而且镜面光洁。由于铜、锡、铅三者的比例更为合理，使镜面反光性能很高。盛唐铜镜大者有可以将骑马人物完全纳入镜中的“方丈镜”，小者仅为三厘米。更为重要的是，唐人已懂得利用凹凸镜面的反光原理，将大镜的处理成平形，而小镜的镜面则处理成凸形，就像现代汽车的反光镜一样，使其以小见大，将全部人影纳入其中。在今天看来，这一功能似乎具有一定的象征意义，事实上，我们不正是在通过这小小的铜镜来窥视大唐盛世的华貌英容吗？

总之，从举世无双的乐山大佛到无尽宝藏的敦煌石窟，从飘飘欲仙的千手观音到色泽浓烈的三彩陶器，从精美绝伦的金银器皿到赏心悦目的花鸟铜镜，盛唐雕塑和工艺以其浩大的气势、典雅的造型、精湛的技巧、艳丽的色彩而令后代的欣赏者们叹为观止。人们所感叹的，不仅是面前这气韵犹存的审美对象，更有那对象背后已不可企及的时代精神。

2.“羌笛陇头吟，胡舞龟兹曲”：音乐、舞蹈

从唐三彩中的骆驼载乐俑，很容易使人们由雕塑、陶瓷联想起音乐、舞蹈。事实上，作为全面发展的唐代审美文化，这个时代不仅在空间艺术上取得了前所未有的成就，而且在时间艺术上也步入了令人仰视的峰巅。

音乐、舞蹈在唐代，尤其是盛唐时代的繁荣，有着多方面的原因和条件。首先，同建筑、雕塑等大型艺术一样，音乐、舞蹈的发展也较多地依赖于外在的经济因素。而直至“安史之乱”以前，唐代社会在这些方面的积累，刚好为音乐、舞蹈的繁荣创造了条件。在那个“忆昔开元全盛日，小邑犹藏万家室。稻米流脂粟米白，公私仓廪俱丰实”（杜甫《忆昔》）的日子里，不仅宫廷的乐舞日渐繁盛，而且民间自发的散乐、百戏、杂技中的歌舞成分也极为发达。其次，从礼乐文化的角度来看，音乐、舞蹈历来是封建政治教化体系中的重要组成部分。而隋、唐帝王为了加强其集权统治，便迫切地需要重建在南北朝时期遭到破坏的礼乐秩序。于是，隋设清商署，唐增设教坊、开辟梨园等专职机构，均大力挖掘和抢救前代各国遗留下来的音乐、舞蹈艺术，并加以整理和修订。这在客观上，也促进了音乐、舞蹈的繁荣。最后，也是最值得重视的是，由于中、外文化的广泛交流，外来的音乐、舞蹈艺术大大地充实和完善了汉民族原有的乐舞体系，为唐代的审美文化注入了新鲜的血液，使其进入了一个空前繁荣的时代。

公元七八世纪，就在西方社会跌入腐朽而黑暗的中世纪的同时，东方文化却处在辉煌灿烂的盛世之巅。在这里，“建立了唯中国的军事和政治势力马首是瞻的外围领土地带；也许更重要的是，它们建立了由若干独立国家组成的隔离地带，中国的文化、思想体系、文学、艺术、法律和政治制度和使用的文字在这些国家中处于支配地位。”[1]处在这样一个泱泱大国之中，没有人会担心外来的文化会侵袭或腐蚀本土的文化；相反，一种容纳百川的胸襟能够将一切外族，乃至外国文化中优秀的成分吸收、融汇进来。于是，伴随着僧人、商旅、外交使者和留学生的大量涌入，龟兹、西凉、疏勒、高昌、天竺、高丽，以及百济、扶南、骠国、林邑、鲜卑、吐谷浑、部落稽等地的音乐舞蹈也被携带进来，并与汉民族传统的礼乐文化融为一体，重新繁荣、发展起来。

[1] 崔瑞德编《剑桥中国隋唐史》第一章《导言》，第8页，中国社会科学出版社，1990年版。

九部乐与十部乐

经历了南北朝三百余年的纷争和战乱，天下礼崩乐坏，儒家原有的典章制度及乐舞体系在北方丧失殆尽。及至隋文帝在立国后诏令太常卿牛弘等人增修雅乐时，仅于郊外寺庙征得祭神所用《黄钟》一曲，足见其情景凄凉。开皇九年，隋灭陈国，才获得江东乐工及四县乐器。于是调音弄律，重整五夏、二舞、登歌、房中等14调，于宫廷演奏，可见莫高窟第390窟壁画中的“隋代乐队”（022）。文帝叹曰：“此华夏正声也。非吾此举，世何得闻？”自此，隋代有了清商乐，并特设音乐机构——清商署。

所谓“清商乐”，是古代汉族民间音乐的总称，它是晋及南北朝期间的相和歌曲融合南北方不同的传统和风格而逐渐发展起来的。因而，它既不同于正统的“先王之音”，亦有别于外来的“胡乐”。清商乐又名之为“清商伎”或“清乐”，在隋开皇年间所制定的“七部乐”、大业年间所制定的“九部乐”，以及唐武德年间的“九部乐”、贞观年间的“十部乐”中均有一席之地：



022 莫高窟第390窟壁画中的“隋代乐队”

隋七部乐：清商伎、国伎、龟兹伎、安国伎、天竺伎、高丽伎、文康伎。

隋九部乐：清乐、西凉乐、龟兹乐、疏勒乐、康国乐、安国乐、天竺乐、高丽乐、礼毕。

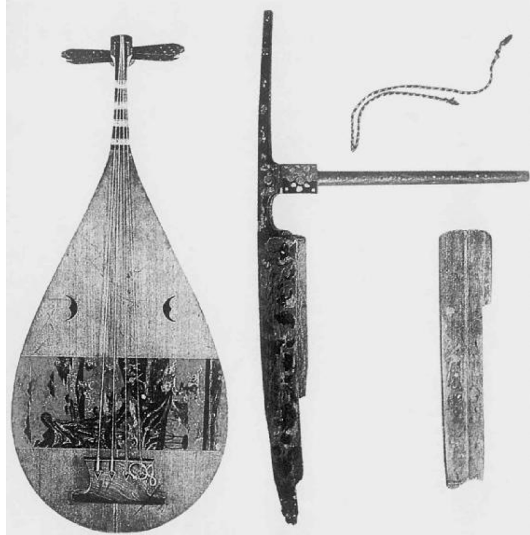
唐九部乐：燕乐、清商乐、西凉乐、龟兹乐、疏勒乐、康国乐、安国乐、天竺乐、高丽乐。

唐十部乐：燕乐、清商乐、西凉乐、高昌乐、龟兹乐、疏勒乐、康

国乐、安国乐、天竺乐、高丽乐。

从这些音乐的来源看，除隋代延续下来的“清商乐”和唐代增加的“燕乐”分别属于汉族民间和宫廷的俗乐之外，原出自东晋庾亮府邸的“文康伎”（后改名为“礼毕”）这一汉族音乐系统到唐代反而被删除了；除此之外，剩余和增加的部分则均有外来文化的成分。据崔令钦《教坊记》载，盛唐时教坊共有杂曲278首，其中清商乐仅68首，其余来自民间和外族的乐曲则三倍于清商乐。再仔细分析，除来自朝鲜半岛的“高丽乐”和来自印巴次大陆的“天竺乐”之外，这些外来的音乐成分又大都来源于西北地区，如西凉（今甘肃武威）、龟兹（今新疆库车）、疏勒（今新疆疏勒）、高昌（今新疆吐鲁番）等。对于这一问题，有学者曾经从隋、唐两代皇室及权力集团的郡望因素加以分析。即认为原籍华阴（今陕西华阴）的杨隋皇族虽以华夏正声自诩，但从其语言、文化、地理方面的先天因素来看，则易于接受西凉、龟兹诸乐的影响。这其中，将胡、汉杂糅的“西凉乐”称之为“国伎”，便是一个有利的佐证。至于祖籍狄道（今甘肃临洮）的李唐王朝，更是在皇室周围笼络了一批陇右人士，像安禄山这样擅长《胡旋舞》的胡臣胡将比比皆是。何况李渊的七世祖李暠本是西凉的创建人，这些因素也自然会强化唐代音乐与西域之间的亲和关系。而从乐舞艺术实践的地理分布来看，除天竺与高丽一向以音乐、舞蹈而驰名之外，今天的甘肃、新疆，乃至乌兹别克斯坦一带的民众也确实以能歌善舞而著称。于是，在文化的因素、郡望的因素和艺术自身的因素之共同影响下，隋、唐的音乐、舞蹈体系便出现了“新声奇变，朝改暮易”（《隋书·音乐志》）的局面。

乐器是决定一个乐队表现形式和演出风格的前提条件，也是一个时代音乐、舞蹈艺术的物质基础。由于民族与文化背景的不同，当时不同的乐队有着不同的乐器组合。如清乐乐队一般使用编钟、编磬、琴、瑟、击琴、琵琶（阮）、箜篌、筑、筝、节鼓、笙、笛、箫、篪、埙15种乐器，其中除击琴为南齐时创造的新乐器之外，其他均为汉民族的传统乐器。与之不同，一个龟兹乐队需要使用竖箜篌、琵琶（曲项）、五弦琵琶、笙、横笛、箫（排箫）、筚篥、毛员鼓、都昙鼓、答腊鼓、腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓、铜钹、贝15种另具民族特色的乐器。而一个西凉乐队，则既需要使用钟、磬、弹筝、搊筝、笙、箫、长笛等汉族传统乐器，又需要使用琵琶、五弦琵琶、大小筚篥、腰鼓、铜钹等龟兹乐器，见日本奈良正仓院藏唐代乐器（023），因而可以说是汉族与龟兹的混合乐队。显然，不同民族和地域间的乐器各有其独特的音域、音质和音色，它们之间的相互影响和彼此渗透有利于音乐表现能力的增强，从而扩大着唐代音乐的美学含量。



023 日本奈良正仓院藏唐代乐器

坐部伎与立部伎

如果说“七部乐”“九部乐”和“十部乐”的分类使我们容易把握隋、唐乐舞的文化来源，那么“坐部伎”和“立部伎”的分野则使我们容易了解当时乐舞的表演规模。中国古代的音乐、舞蹈本为一体化的艺术形式，直至唐代仍然没有分离开来。故无论是“坐部伎”还是“立部伎”，均为载歌载舞，“乐”“舞”同欢。唐代的“坐部伎”和“立部伎”，是按照宫廷乐舞的演出场合与表演形式划分的。坐部伎于“宫中宴用坐奏”，表演人数约在3至12人之间，规模虽小，但技艺精湛，演出风格也比较典雅。如玄宗继位后，为纪念其寓所喷泉而创作的《龙池乐》，便是一曲由12个演员组成的坐部舞蹈。在悠扬的音乐伴奏下，演员们头戴象征着荷花的帽子，姗姗移步，轻歌曼舞，宛如莲花浮出水面，情景优美动人。

立部伎则于“殿庭宴用立奏”，表演人数约在64至180人之间，规模浩大，气势雄伟，讲究排场。如武后时期的《圣寿乐》，便是一首著名的立部舞蹈。该乐以140人的舞蹈队伍，在俯仰屈伸和跑动变换中有条不紊地相继组成“圣超千古，道泰百王，皇帝万岁，宝祚弥昌”16个字，气势雄伟，场面热烈。到了玄宗开元年间，此舞中又加入了回身换衣的技巧，令舞者在瞬间改变衣服的颜色，从而将字形的变化与服饰的变换巧妙地结合在一起，令人眼花缭乱，叹为观止。

与雕塑的规模越来越大的演变发展大体同步，初唐伊始的乐舞规模亦有不断扩大的趋势。如太宗时代的《破阵乐》和高宗时代的《上元乐》原有的定制分别为120人和180人，规模已经很大，而到了玄宗时期，曾令几百宫女从帷幕中出来表演这些舞曲，使场面更为壮观。《资治通鉴》卷二一八载：“上皇每酺宴，先设太常雅乐坐部、立部，继以鼓吹、胡乐、教坊、府县散乐、杂戏，又以山车、陆船载乐往来，又出宫人舞《霓裳羽衣》，又教舞马百匹，衔杯上寿，又引犀、象入场，或拜或舞。”可见其气势之壮大、场面之奢华！这种局面的出现自然有赖于当时丰厚的社会物质条件，同时也与唐代政府对音乐机构的不断调整有着密切的关联。虽然自唐初起便在长安和洛阳二京设立了大乐署、太常寺和教坊，但当时这些中央音乐机构的地位并不重要。开元二年，玄宗改组大乐署，并单独成立了四个外教坊和三个梨园，强化了这些音乐机构与皇室之间的联系。地方府、县原有的“县内音声”也在盛唐前后纷纷改建为“衙前乐”，加强了其组织和表演功能。《新唐书·礼乐志十二》记载：“唐之盛时，凡乐人、音声人、太常杂户子弟隶太常及鼓吹署，皆番

上，总号音声人，至数万人。”这些从中央到地方的各级音乐机构不断地征集、选拔、推举艺术人才，为大型乐舞的表演提供了保障。

盛唐的乐舞艺人不仅数量多，而且水平高，像许和子、李龟年的歌唱，贺怀智、裴兴努的琵琶，李谟的笛子、张野狐的箜篌等，都达到了极高的水平。有一次，玄宗在勤政楼与民同乐，场内人声鼎沸，吵得演出无法进行。玄宗为之恼怒，但也无可奈何。高力士献策说，只要让许和子出来演唱，即可以制止喧哗。玄宗采纳了这一建议，结果该女婉转歌喉，举袂一曲，全场顿然鸦雀无声，余音绕梁，可见其魅力之大。开元中，乐工李龟年、李彭年、李鹤年兄弟三人皆技艺超群。彭年善舞，龟年、鹤年能歌，三人常常出入于王侯将相的府邸，而为少年时代的杜甫所聆听。大历五年（770），杜甫在潭州偶遇流落江湖的李龟年，不禁感慨万分，遂写下了那首《江南逢李龟年》：“岐王宅里寻常见，崔九堂前几度闻。正是江南好风景，落花时节又逢君。”除民间和教坊中的艺人外，当时的各大寺院中也培养了不少专学“鼓舞”的“净人”，其水平更不在俗人之下。就连开元天子李隆基本人，也是一个吹、拉、弹、唱无所不能的艺术全才。《羯鼓录》载：“上洞晓音律，由之天纵，凡是丝、管，必造其妙。若创作曲调，随意即成，不立章度，取适短长，应指散声，皆中点拍。至于清浊变转，律吕呼召，君臣事物，迭相制使，虽古之夔、旷，不能过也。尤爱羯鼓、玉笛，常云：八音之领袖，不可无也。”因此，他不仅亲自参与制定国家大典所用的音乐曲目，还亲自创作了许多作品供梨园子弟排练演出。所谓“上有好者，下必甚焉”。唐明皇先后宠爱的赵美人、武惠妃、杨贵妃都以长袖善舞而著名，他周围的王公大臣也多有擅长音律之辈。一时之间，音乐、舞蹈成了生活水准和人格修养的重要表征，上至王侯将相，下至文人士子，无不附庸风雅、身体力行。在这种近乎狂热的艺术氛围中，盛唐的乐舞（024）便真正进入了黄金时代。

清乐大曲与胡部新声

无论是“立部伎”还是“坐部伎”，其曲目大都是初唐至盛唐时期的大曲新作。前者如《破阵乐》《庆善乐》《大定乐》《上元乐》《圣寿乐》《光圣乐》，后者像《长寿乐》《天授乐》《鸟歌万岁乐》《龙池乐》《小破阵乐》等。唐代大曲，是在当时民歌、曲子的基础上，继承了汉魏以来清乐大曲的传统而发展起来的一种大型乐舞体式，一般有“散曲”“歌”“破”三个组成部分，每部分又可分若干段落。“散曲”是一种节奏自由的引子，以器乐演奏为主，起酝酿情绪的作用；“歌”为抒情性的慢板演唱，并配有舞蹈，风格典雅细腻；“破”为热烈的舞蹈，伴之以音乐，将全曲推向高潮。从音乐结构的角度上讲，这种大曲的形式十分讲究节奏的变化和舞蹈与声乐、器乐的配合，因而具有很高的审美价值。从审美文化的角度上讲，这种跌宕起伏、气魄宏大的音乐形式很符合盛唐社会的美学理想，因而在玄宗时代极为盛行。



024　莫高窟第172窟《观音无量寿经变》中反映出来的盛唐乐舞

开元、天宝年间的社会背景比较复杂，一方面是经济的繁荣、国力的强盛、意识形态的相对宽松；一方面则是朝廷的享乐、权贵的奢靡、社会矛盾的酝酿积蓄。在这种情况下，大曲创作的思想内容也极为丰

富：有歌颂玄宗诛杀韦后、夺取政权的《夜半》，也有不满朝廷穷兵黩武、怀念征人的《伊川》；有极尽宫廷享乐、纵情歌舞升平的《胡旋》，也有抒发乐工苦难、表达民间悲情的《何满子》……这种主题和题材的多样性发展不仅拓展了人们的艺术视野，开阔了人们的审美空间，而且也丰富了音乐、舞蹈的表现形式。

在唐代大曲中，清乐大曲不仅产生最早，而且水平也最高。开元以后，西凉、龟兹、疏勒、高昌等少数民族的音乐、舞蹈，也在吸收汉族乐舞文化的基础上，突破了原有歌曲、舞曲的简单形式，形成了本民族的大曲。其中的一部分以“胡部新声”的名义在天宝年间传入长安，引起了极大的反响。《新唐书·礼乐志》记载，当时的玄宗还特意公布了“道调、法曲与胡部新声合作”的诏令，使得此类大曲在社会上风靡一时。

除“胡部新声”之外，“法曲”也是唐代大曲中成就较高的一种。“法曲”的出现最初与佛教音乐有关，是佛门弟子所创作的世俗大曲，后又掺杂了一些道教音乐的成分，并形成清幽悠远、别具一格的风味。“法曲”在隋代即已出现，后来的玄宗最为酷爱，他不仅经常观看梨园弟子演奏的这类节目，而且还亲自创作了著名的《霓裳羽衣舞》。从内容上看，此曲描写玄宗登三乡驿、望女儿山，向往神界而去月宫会见仙女的神话。中唐诗人刘禹锡有诗云：“开元天子万事足，惟惜当时光阴促。三乡驿上望仙山，归作《霓裳羽衣曲》。”可见，此曲带有明显的道教神话因素。而当天宝四年册封杨玉环为贵妃时，此曲的演奏亦与女道士杨太真的身份恰相适应。从形式上看，据载玄宗创作此曲时曾受西凉都督杨敬述所献《婆罗门曲》的影响，因而应有西方天竺音乐的气息。晚唐诗人王建有《霓裳辞》云：“一声声向天头落，效得仙人夜唱经。”可知，此曲亦带有一定的佛教色彩。《霓裳羽衣曲》不仅在天宝年间大获成功，而且为后代的君王臣子所钟爱。中唐诗人白居易曾写过一首《霓裳羽衣歌》，描述了此曲的演出盛况：

我昔元和侍宪皇，曾陪内宴宴昭阳。千歌万舞不可数，就中最爱霓裳舞。舞时寒食春风天，玉钩栏下香案前。案前舞者颜如玉，不着人家俗衣服。虹裳霞帔步摇冠，钿璎累累珮珊珊。娉婷似不任罗绮，顾听乐悬行复止。磬箫筝笛递相搀，击擫弹吹声逦迤。散序六奏未动衣，阳台宿云慵不飞。中序擘騞初入拍，秋竹竿裂春冰坼。飘然转旋回雪轻，嫣然纵送游龙惊。小垂手后柳无力，斜曳裾时云欲生。烟蛾敛略不胜态，风袖低昂如有情。上元点鬟招萼绿，王母挥袂别飞琼。繁音急节十二遍，跳珠撼玉何铿铮。翔鸾舞了却收翅，唳鹤曲终引长声……

由此可知：第一，此曲内容丰富、结构复杂，寻求一种起承转合、张弛有度的节奏变化。第二，此曲的舞蹈语言与音乐动作相互配合，在时快时慢的节奏中，展示或刚或柔的舞姿变化。第三，此曲不仅融声乐、器乐于一体，而且注重服装的修饰和舞台的环境，是一种综合性极强的艺术形式。到了白居易生活的中唐时代，繁荣富强的“开元盛世”已成为不可复得的美好理想，梦想“中兴”的宪宗皇帝也只有在《霓裳羽衣

曲》那如诗如画、绚丽多彩的舞台形象之中去追忆那往日的辉煌了。

健舞与软舞

从艺术风格和审美趣味来看，唐代的乐舞又可分为“健舞”和“软舞”两大类型。“健舞”的音乐节奏明快、铿锵有力，舞蹈则动作刚健、爆发力强；“软舞”的音乐节奏舒缓、余音绕梁，舞蹈则动作柔美、婉转多姿。一般说来，单纯的“健舞”和“软舞”多为单、双人的小型乐舞，比较复杂的“大曲”则常常兼而有之，或于二者之中有所侧重。据《教坊记》和《乐府杂录》记载，当时的“健舞”有《阿辽》《拂菻》《拓枝》《大渭州》《黄獐》《达摩支》《棱大》《剑器》《阿连》《胡旋》《胡腾》等曲目，“软舞”则有《垂手罗》《春莺啭》《乌夜啼》《回波乐》《兰陵王》《凉州》《屈拓枝》《团圆旋》《绿腰》《甘州》等曲目。

在“健舞”艺术中，《胡旋》和《胡腾》是盛唐时期最有影响的曲目。仅从其名称中即可得知，二曲的共同之点在一个“胡”字，说明它们都是由西域传入中原的民族舞蹈，表演者常常是高鼻深目的男性胡人，其绣花的胡衫、缀珠的胡帽、柔软的胡靴也颇具异域色彩。二曲的不同之处则是前者以“旋”为主，在舞蹈中以轻盈、快速的连续旋转取胜；后者以“腾”为主，在舞蹈中以矫健、活泼的不断腾跃见长。由于这类反映游牧民族粗犷、豪爽性格的“健舞”艺术正好符合了盛唐时代自由、奔放的时代精神，因而在开元、天宝年间十分盛行，出现了“五十年来制不禁”“臣妾人人学圜转”的“胡舞热”。

除《胡旋》《胡腾》之外，作为“健舞”之代表的《剑器》曾流行于甘肃一代，大约在开元年间传入长安，被纳为宫廷教坊的舞曲节目。其舞者所使用的器具今说法不一，有人认为是双剑，有人认为是流星彩球，还有人认为是空手戎装。盛唐时代的《剑器》高手当首推公孙大娘，杜甫在《观公孙大娘弟子舞剑器行》一诗中描述了他在大历二年于夔府欣赏公孙大娘的弟子李十二娘表演《剑器》的场面，并生动地回忆起其幼时于开元五年在郾城亲眼得见公孙大娘本人表演此舞的情景：

昔有佳人公孙氏，
一舞剑器动四方。
观者如山色沮丧，
天地为之久低昂。
□如羿射九日落，
矫如群帝骖龙翔。

来如雷霆收震怒，
罢如江海凝清光。
绛唇珠袖两寂寞，
晚有弟子传芬芳。
临颍美人在白帝，
妙舞此曲神扬扬。
与余问答既有以，
感时抚事增惋伤。
先帝侍女八千人，
公孙剑器初第一。
五十年间似反掌，
风尘澒洞昏王室。
梨园弟子散如烟，
女乐余姿映寒日。
金粟堆南木已拱，
瞿唐石城草萧瑟……

此诗不仅以文学的笔法形容了《剑器》舞来如雷霆、去如江海的刚健气势，以及能让观者为之沮丧、天地为之低昂的艺术震撼力，而且以感伤的情绪描述了乐舞艺术在中唐以后凋谢零落的凄惨景象。就总体的风貌而言，开元及天宝前期，可谓是音乐、舞蹈的黄金时代；“安史之乱”以后，大唐乐舞随国力的衰减而江河日下，大批的梨园弟子流落江湖，宫廷无力支撑“立部伎”中各大型乐舞的演出活动，只得拿一些杂技节目代为充数；及至僖宗、昭宗年间，气势浩大的“十部乐”也逐渐消亡了。就审美的趣味而论，盛唐时代，《剑器》《胡旋》《胡腾》等刚劲有力的“健舞”因反映了热烈、昂扬的时代精神而颇受世人的爱戴；到了中、晚唐以后，柔弱抒情的“软舞”则更加适应了人们感伤、怀旧的社会情绪，其地位也便渐渐超过了“健舞”，以变成“六幺水调家家唱，白雪梅花处处吹”（白居易《杨柳枝词八首》），“惟有凉州歌舞曲，流传天下乐闲人”（杜牧《河湟》）的局面了。

如果说《胡旋》《胡腾》《剑器》是“健舞”中的代表，那么《春莺啭》《六幺》则是“软舞”中的典范。据《教坊记》载，高宗李治曾听莺歌婉转而大悦于心，遂命宫廷乐师创作了一首歌曲，后人据此编创了女子独舞。张祜《春莺啭》诗云：“兴庆池南柳未开，太真先把一枝梅。内人已唱春莺啭，花下傞傞软舞来。”可知此舞至迟在玄宗时即已成形，表演时为轻歌曼舞，婀娜多姿。《春莺啭》曾流传国外，朝鲜的《进馔仪轨》和日本的《大日本史·礼乐志》均有记述。其中前者的演出情况与我国的史料记载大致相同，并附有舞姿图示：一女子头戴簪花、脚踩绣毡、广衣博带、长袖长裙，在歌舞和旋转中构成妙曼怡人的图案，给人以无限的遐想。从舞者的服饰和动作来看，《春莺啭》虽为“软舞”，尚带有华丽、热烈的盛唐气息。

《六幺》又名《绿腰》《录要》《乐世》，先是在民间广泛流传，

后被宫廷记录并改编，是一曲优美而抒情的女子独舞。五代画家顾闳中的《韩熙载夜宴图》中绘有著名舞伎王屋山在韩家表演《六幺》的场景。舞者身穿丝绸衣裙，体态玲珑，虽背对观众，却生气盎然，以扭动的身段和半侧的脸庞来体现一种千娇百媚的动感，充分显示出女性的柔美。此舞对后世影响深远，直到宋代的欧阳修还留下“贪看六幺花十八”的诗句。然而从审美趣味上讲，这种妩媚含蓄的舞蹈艺术与恢弘壮阔的盛唐气象已相去甚远了。

总之，唐代，尤其是盛唐时代的乐舞艺术由于在富裕而又强大的社会环境下吸收了外来文化中的审美元素，因而较之前此以往的音乐、舞蹈有了巨大的扩容和显著的提高，形成了自汉代以来又一次乐舞艺术的高峰。然而遗憾的是，作为一种时间性的艺术形式，在没有录音、录像设备的情况下，唐代的乐舞艺术已不可能以其本来的面貌为今人所欣赏了，我们只能借助于壁画、雕塑和文献中的记载在想象中去重温那昔日的辉煌了。

3.“楚塞三湘接，荆门九派通”：诗歌、辞赋

作为封建社会的成熟阶段，中国古代各主要的哲学和宗教派别在唐代也趋于成熟，这表现为儒、释、道三家相互斗争、彼此融合的过程。早在隋文帝的时候，即开始了敬天祭祖和儒、释、道三家并奖的政策，而此一政策在唐代的贯彻实施还有着特殊的政治原因。我们知道，李氏宗族虽系北周贵姓，但依传统观点看，这种关陇贵族远不能与山东士族比高低。因此，出于政治上的需要，初唐时期的李渊、李世民都自称是李耳的后代，利用道教来抬高自己的门第，以同门阀势力相抗衡。直至高宗、中宗等皇帝，也都给道士以很高的地位，把道教排在儒、佛的前面。相反，武则天、韦皇后所代表的外戚势力在争夺皇位的时候，又都弘扬佛法而贬低道教，置僧尼于道士之上。就在佛、道二教因政治斗争而彼此消长的同时，儒家学派则作为第三势力而不时被它们利用或排斥，以保持斗争的均势。这种情况表现在诗歌领域，便出现了以王绩为代表的道家诗风，以王梵志为代表的化俗诗僧，和以“四杰”、陈子昂为代表的儒者诗派，尽管他们在客观上都有着反抗六朝宫体遗风的革新色彩，但其选择的美学路径却有着明显的不同。

到了睿宗以后的盛唐时期，儒、释、道三家不分先后、同时并举的政策以皇帝诏书的形式被正式确定下来。自此之后，国家对三家思想的利用，已不再是一种争夺政权的权宜之计，而成为一种功能的互补和文化的需求。正像唐代名僧神清所说的那样：“释宗以因果，老氏以虚无，仲尼以礼乐，沿浅以洎深，藉微而为著，各适当时之器，相资为美。”（《北山录》卷一《圣人生第二》）因此，盛唐以后的大多数皇帝都采取了儒以治外、佛以治内、道以为祖的实用主义态度。显然，这种相互补充的意识形态已超出相互排斥的政治背景，且在一定程度上偏离或修正了儒、释、道三家原初的信仰体系和纯粹的价值系统，而有着华夏文化“实用理性”精神的特殊功用。在这种情况下，宗教和哲学对诗、文艺术的影响就变得更为重要，也更为复杂了。

处在这样一种特殊的文化背景之中，几乎没有任何一个流派、任何一个作家能够体现一种纯而又纯的宗教和哲学思想。以流派而论，“边塞诗”充分体现了儒家积极进取、建功立业的入世思想，但其具体的意象亦不乏道教奇异的想象和幻觉的色彩；“山水诗”充分体现了道教回归自然、遗世高蹈的浪漫情怀，但其具体的意象亦不乏佛教恬淡的趣味和静谧的境界；“田园诗”充分体现了佛教超凡脱俗、因色悟空的境界，但其具体的意象亦不乏道教出世的追求和独善的理想……就作者而论，李白受过道教的符箓，每以“谪仙”见称，但又自名“青莲居士”，用佛典作为自己的别号；杜甫世代书香，常以“穷儒”自命，但又“身许双峰寺，门求

七祖禅”，成为北宗的信徒；王维深受佛教的影响，写过《能禅师碑》，但也“愿奉无为化，斋心学自然”，颇似老、庄的传人……因此，那种想在审美文化领域中为儒、释、道三家找到一一对应的现象，并泾渭分明地将其罗列出来的做法显然是徒劳的。然而，儒、释、道三家的影响虽然是复杂的、交叉的、相互渗透的，但又是至深至远、不可忽视的。换言之，尽管我们不能从绝对的意义上分清某一流派或某一作者的艺术品纯为某家思想的直接体现，但却可以从相对的意义上将某一流派或某一作家的作品看成是某家思想的典型表征。

以游仙诗、山水诗为代表的道家诗派

作为中国本土的宗教，道教是道家思想神秘化、谶纬化、庸俗化的产物。《老子化胡经》说："我令尹喜，乘彼月精，降中天竺国，入乎白净夫人口中，托荫而生，号为悉达，舍太子位，入山修道，成无上之道，号为佛陀……"这样一来，作为思想家的老子，便一跃而登上了通天教主的地位；释迦牟尼反倒成了尹喜的后身、老子的徒弟。显然，这种神化老子的动机，是为了抵御东汉以后佛教的不断入侵，从而使中国人既获得了信仰的寄托，又满足了不甘步胡人后尘的虚荣心。与此同时，东汉魏伯阳的《周易参同契》、东晋葛洪的《抱朴子》等重要著作，也确实将道家主静全真、逍遥自在的思想与民间神话的内容结合起来，从而构筑起延年益寿、驱魔降妖的宗教理论。在信仰体系上，道教既不像儒家那样，在人与人的经验联系中来确立自我的价值；也不像佛教那样，在人与梵的超验联系中以获得精神的解脱；而是企图在人与自然的经验联系之中达到一种超验的境界，使有限的个体长生不老、羽化升仙。在行为准则上，道教既不像儒家那样，通过实实在在的努力以成全自己的人格；也不像佛教那样，通过辛辛苦苦的修行以解脱自身的烦恼；而是企图借助"丹鼎""符箓"等巫术手段来满足自己的欲望，达到所谓"至人""真人""神人"的境界。这一切表现在审美文化上，就使得道教艺术家更注重自然、更注重自我、更注重奇思妙想、更善于天马行空。

道教是唐代的国教，上至帝王、嫔妃、公主、大臣，下至文人、士子、妓女、平民，信道者广为存在。据统计，唐代至少有6位皇帝因误食丹药而中毒身亡，公主为女冠者有13人之多，可见其影响深远。但是，《全唐诗》中收录的道士诗人却只有36家（不含女冠），存诗574首。况且，这些道士诗人中有不少是在科场失利后才转入道场的，遁入深山常常是一种邀名入世的"终南捷径"，因而他们的诗篇未必尽能"得道"。然而，从另一个角度看，作为一种文化氛围，道教美学的实际影响又远非局限于道士、女冠，那些半出家，甚至不出家的文人士子未必没有道教情怀，因此，只要我们悉心领会，便不难发现游仙诗中流淌的道意、山水诗中洋溢的道韵、田园诗中散发的道味……

作为道教文学的典型形态，"游仙诗"是神游于世外的道士、女冠们精神世界的美好寄托。在道教的想象中，上有神界、下有龙宫、山里有洞天福地、海外有仙岛琼阁……这些虚构的世界给人以无尽的遐想、无限的诱惑，于是便出现了一些虚虚实实、真真假假、心驰四海、情寄八

荒的游仙、步虚之作：

予升至阳元，欲憩明霞馆。
飘飘琼轮举，晔晔金景散。
结虚成万有，高妙咸可玩。
玉山郁嵯峨，琅海杳无岸。
暂赏过千椿，遐龄谁复算。（吴筠《游仙》之十四）

扶桑诞初景，羽盖凌晨霞。
倏欻造西域，嬉游金母家。
碧津湛洪源，灼烁敷荷花。
煌煌青琳宫，粲粲列玉华。
真气溢绛府，自然思无邪。
俯矜区中士，夭浊良可嗟。（吴筠《步虚词》之五）

先唐的“游仙诗”很少有写景的成分，而到了盛唐时代，游仙、步虚之作开始出现了与山水诗相合流的势态。在这里，“玉山郁嵯峨，琅海杳无岸”“碧津湛洪源，灼烁敷荷花”都是绝佳的写景之句。因为说到底，真正的仙境谁也没有见过，它只能来源于对人间美景的联想。然而“游仙诗”毕竟不是严格意义上的山水诗，要获得仙境的感觉，不仅有赖于联想，而且更需要夸张。从文化资源上看，道教不仅承继了老、庄“彷徨乎尘垢之外，逍遥乎无为之业”的浪漫情怀，以及《南华经》“以卮言为曼衍，以重言为真，以寓言为广”的创作态度，而且大量吸收了《山海经》《楚辞》乃至民间传说中的神话成分，构成了一个等级森严、体系庞大的神仙谱系，描绘了一群长生不死、童颜永驻、优哉游哉的“至人”“真人”，有着巨大的想象空间和夸张余地。像这里的“暂赏过千椿，遐龄谁复算”“倏欻造西域，嬉游金母家”都是极具特色的修辞方式。正是这种奇妙的想象、大胆的夸张，使道家美学从一个与众不同的侧面为盛唐艺术增添了光彩。

从以写景为辅、以寻道为主的游仙、步虚诗，到以寻道为辅、以写景为主的山水、感怀诗，这其间既有量的发展，又有质的变化：

此山镇京口，迥出沧海湄。
跻览何所见，茫茫潮汐驰。
云生蓬莱岛，日出扶桑枝。
万里混一色，焉能分两仪？
愿言策烟驾，缥缈寻安期。
挥手谢人境，吾将从此辞。（吴筠《登北固山望海》）

时既暮兮节欲春，
山林寂兮怀幽人。
登奇峰兮望白云，
怅缅邈兮象欲纷。

白云悠悠去不返，
寒风飕飕吹日晚。
不见其人谁与言，
归坐弹琴思逾远。（司马承祯《答宋之问》）

这两首山水感怀之作不仅均出自盛唐的著名道士之手，而且极富有道教“以我观物”的美学特征，即在乱云飞渡的苍茫山水间，为我们呈现出一个临风举袂、飘飘欲仙的主体形象。然而从艺术上讲，或许正是由于此类作品“道气”太重而不够圆融，倒不如那些受道教影响而又并未出家的诗人更能接近自然的真趣：

巴陵一望洞庭秋，
日见孤峰水上浮。
闻道神仙不可接，
心随湖水共悠悠。（张说《送梁六自洞庭山作》）

隐隐飞桥隔野烟，
石矶西畔问渔船。
桃花尽日随流水，
洞在清溪何处边？（张旭《桃花溪》）

另一位虽非道士，但却长年隐居鹿门山的诗人孟浩然可谓是盛唐山水隐逸诗派的代表人物。他的诗歌清新、自然，颇具庄子所谓“素朴而天下莫能与之争美”的特点：

春眠不觉晓，处处闻啼鸟。
夜来风雨声，花落知多少？（《春晓》）

散发乘夕凉，开轩卧闲敞。
荷风送香气，竹露滴清响。（《夏日南亭怀辛大》）

山暝听猿愁，沧江急夜流。
风鸣两岸叶，月照一孤舟。（《宿桐庐江寄广陵旧游》）

移舟泊烟渚，日暮客愁新。
野旷天低树，江清月近人。（《宿建德江》）

在这些作品中，我们仍然可以依稀分辨出诗人的主体形象，如春眠的“我”、闻鸟的“我”、散发的“我”、开轩的“我”、听猿的“我”、移舟的“我”……因而属于“有我之境”。然而此中的主体形象已相当淡薄，几乎消融在自然的景物之中了。对此，闻一多曾深有感触地说：“淡到看不见诗了，才是真正孟浩然的诗，不，说是孟浩然的诗，倒不如说是诗的孟浩然，更为准确。”（《唐诗杂论·孟浩然》）显然，作为“盛唐之音”的一个侧面，这类“渐通玄妙理，深得坐忘心”（孟浩然《游精思题观

主山房》）的山水田园之作在美学上更多地得之于道家而非道教。

“诗仙”李白

真正使道教美学登峰造极者，当然要数那位被称为“诗仙”的大诗人李白了。这位“十五游神仙，仙游未曾歇”（《感兴》），“云卧三十年，好闲复爱仙”（《安陆白兆山桃花岩寄刘侍御绾》）的“谪仙人”虽然也热衷于功名、渴望于官场，但其最终的理想则无非是“功成谢人间，从此一投钓”（《翰林读书言怀》），“待吾尽节报明主，然后相携卧白云”（《驾去温泉宫后赠杨山人》）。李白不仅正式履行过入教仪式，成为受过符箓的道士，而且在生活方式和情感方式上也丝毫没有儒家的严谨和佛家的悲观，而是一派道家的洒脱、道教的狂放。我们知道，与佛教的普度众生和祈求涅槃不同，道教是一种珍视个体生命并渴望现世快乐的宗教。因此，道教没有空、幻、寂、灭的禁欲色彩，而是充满了喝酒谈玄、散发弄舟、长生不老、成仙成神的享乐情绪。与此同时，道教还网罗了当时医学、化学、物理学的成果，一方面把老、庄哲学中固有的主静全真的理论变成养生疗法，一方面又企图炼出使人长生不老的仙丹妙药。除此之外，道教还广泛采集了南方的巫术，将悬苇刻桃发展为驱邪的符箓，将膏唾禁祷发展为逐魔的咒语，将祭祀巫仪发展为求仙的斋醮。这种神仙、养生、服丹、避疾之术无非是表现了道教所追求的终极目的——生存的欲望和享乐的欲望。为了实现自己的欲望，唐代的道士不乏交结政要，甚至直接做官的人物，因而素有“外道内儒”之称；为了实现自己的欲望，唐代的女冠不乏交结名士，甚至卖弄风流的行为，因而素有“外道内娼”之说。这种过分自由的生活态度或许并不值得效法，但它却大大地破除了艺术的禁忌，充分地拓展了审美的空间。而所有这一切，在李白的生活和创作中都得到了淋漓尽致的体现。

李白的一生可谓潇洒。少年时代，他便显示出惊人的天赋、罕见的才华，他“五岁诵六甲”“十岁观百家”，不仅诗写得好，而且能骑能射、能剑能舞、能琴能书。青年时代，他不像寻常的儒生那样，沿着科举制度的道路，一科一试地寻求功名，而是选择了道教徒常走的“终南捷径”，遍谒诸侯、游历天下，在大自然的湖光山色中一路求仕、一路访仙、一路拜师、一路狎妓、一路吟诗、一路弹琴，因风流倜傥而受到了当时的道教大师司马承祯的高度评价。中年时代，他以诗名和文才受到玄宗皇帝的破格召见，先有“降辇步迎，以七宝床赐食于前”的礼遇，后有“力士脱靴”“才人研墨”的佳话。暮年时代，他的生活道路出现了坎坷，先是因“赐金放还”而再次漂泊，后又入“永王幕府”而获罪朝廷，然而即便如此，仍然以诗名受到朝野人士的广泛关注，所谓“新诗传在宫人

口，佳句不离名主心”，直至赋《临终歌》而与世长辞，仍不改其文人的浪漫、道士的洒脱。

李白诗作散失颇多，然至今尚存九百余首，内容丰富多彩，风格清新豪放，充分显示了盛唐知识分子的信心、气度、胆略和情怀。受道教的影响，他的诗歌充满了大胆的想象和奇异的夸张，常常出语惊人、行文跌宕，其中一些作品带有鲜明的游仙色彩，显然受道教的直接影响。例如，《古风》第五首中先写其“西上莲花山，迢迢见明星。素手把芙蓉，虚步蹑太清”的游仙之举，继之与“俯视洛阳川，茫茫走胡兵”的人间现实形成鲜明的对照。《梁甫吟》先以“我欲攀龙见明主，雷公砰訇震天鼓”“阊阖九门不可通，以额扣关阍者怒”的仙路不通来隐喻仕途的受阻，继之以“猰□磨牙竞人肉，驺虞不折生草茎”的神化传说来影射现实的黑暗。《西岳云台歌送丹邱子》则在九重天、蓬莱境的环境下先将明星、玉女、麻姑、天帝这些道教传说中的仙人与自己的好友元丹邱混杂在一起，最后写自己与道友二人饮玉液琼浆、骑茅龙升天的故事。奇奇怪怪，不可端倪。在传说与想象中幻化着自己真实的情感。至于《梦游天姥吟留别》，更是借梦游的方式写出了“霓为衣兮风为马，云之君兮纷纷而来下。虎鼓瑟兮鸾回车，仙之人兮列如麻”的群仙起舞的景象，并以仙界的美好来反衬世俗的龌龊。

与其说游仙是为了寻道，不如说是为了寻己，因为寻道成仙者不是别人，正是自己。因此，李白诗中始终有着一个愤世嫉俗、遗世高蹈、特立独行的主体形象。

懒摇白羽扇，裸体青林中。
脱巾挂石壁，露顶洒松风。（《夏日山中》）

肠断枝上猿，泪添山下樽。
白云见我去，亦为我飞翻。（《题情深树寄象公》）

朝辞白帝彩云间，
千里江陵一日还。
两岸猿声啼不住，
轻舟已过万重山。（《早发白帝城》）

峨嵋山月半轮秋，
影入平羌江水流。
夜发清溪向三峡，
思君不见下渝州。（《峨嵋山月歌》）

这种道教的“有我之境”显然有别于佛教的“无我之境”。即使在反映世俗生活的诗歌中，李白的主体形象也是极为鲜明的。失意时，他大喊：“大道如青天，我独不得出！”得意时，他高唱：“仰天大笑出门去，我辈岂是蓬蒿人！”既不似儒家的温柔敦厚，也不似佛教的空澈澄明。

道教美学对李白的影响是广泛的、全方位的，除上述“游仙色彩”和“有我之境”的直接体现外，更多的情况是具有想象、夸张、神化色彩的间接影响。

君不见黄河之水天上来，
奔流到海不复回。
君不见高堂明镜悲白发，
朝如青丝暮成雪。
人生得意须尽欢，
莫使金樽空对月。
天生我才必有用，
千金散尽还复来。
……（《将进酒》）

弃我去者，
昨日之日不可留；
乱我心者，
今日之日多烦忧。
……
抽刀断水水更流，
举杯销愁愁更愁。
人生在世不称意，
明朝散发弄扁舟。（《宣州谢朓楼饯别校书叔云》）

噫吁戏，危乎高哉！
蜀道之难，难于上青天！
蚕丛及鱼凫，开国何茫然。
尔来四万八千岁，
不与秦塞通人烟。
西当太白有鸟道，
可以横绝峨眉巅。
地崩山摧壮士死，
然后天梯石栈相钩连。
……（《蜀道难》）

……
头陀云月多僧气，
山水何曾称人意，
不能鸣笳按鼓戏沧流，
呼取江南女儿歌棹讴。
我且为君捶碎黄鹤楼，
君亦为吾倒却鹦鹉洲。
赤壁争雄如梦里，
且须歌舞宽离忧。（《江夏赠韦南陵冰》）

从内容上讲，李白在和谐的意境中加入了一些不和谐的成分。使诗人那桀骜不驯的气质和愤世嫉俗的情怀同环境的险恶、仕途的艰难形成了鲜明的对比和强烈的冲突，诗的意境也便随之而波澜起伏、动荡不安。其气魄之宏大、言辞之激烈，是前所未有的。从形式上看，李白具有娴熟的律诗功底，但他又善于在古体中大做文章，常常在稳定的结构中，有意加入一些不稳定的因素。这些诗虽然以七言为主要格式，但随着情感的起伏又不断打破这一格式，既以七言为主，而又长短不一。在用韵上，诗人也十分随便，仿佛一时兴起，冲口而出，时而一韵到底，时而频频换韵，不受约束，浑然天成。这样一来，李白诗给人的感受便不再是单纯的舒适和轻松的快感，还夹杂着动荡中引起的振奋，冲突中获得的高扬。这一切，在美学上便不再是优美，而是壮美，乃至接近于崇高了。

当然了，将这一切仅仅归因于道家和道教的影响，也不确切，如果没有盛唐时代强盛的国力和开明的政治为背景，恐怕任何诗人也不可能有如此之大的胸襟和气魄。明人高棅《唐诗品汇》云：“诗至开元、天宝间，神秀声律，粲然大备，李翰林天才纵逸，轶荡人群。”论之可谓恰切。事实上，所谓李诗者，正是由于道家、道教的美学种子在“开元盛世”的历史土壤中生根、发芽，并最终结成的艺术花朵，唯其如此，它才显得那样清纯、浪漫，那样绚丽、多姿。

以偈颂诗、田园诗为代表的佛家诗派

佛教是世界上最古老、影响最大的宗教之一，它由释迦牟尼在公元前5至公元前4世纪创立于古印度，以后广泛传播于亚洲很多国家和地区。佛教在东汉传入中国时，最初还只是被看作神仙方术的一种。至南北朝以后，这一博大精深的宗教引起了上层人士的重视，于是便掀起了修建寺庙、开凿佛窟的热潮。隋、唐以来，佛教的发展更是进入了一个崭新的阶段：在“普及”的层面上，通过化俗诗僧以及变文、俗讲等形式的传播，使得这一宗教信仰渗透到社会的各个阶层、各个角落；在“提高”的层面上，通过玄奘取经以及译经、说法等方式，使得这一宗教理论得到了更加深入、更加透彻的理解和发挥。贞观二年（628），玄奘从长安出发，经甘肃、出敦煌、逾新疆及中亚诸国，最终抵达了中印度摩揭陀国王舍城，入当时印度佛教的中心那烂陀寺，向主持寺院的大乘有宗传人戒贤学习佛法。贞观十九年，他结束了漫长的留学生涯，携带了657部梵本佛经及若干佛像、舍利回到长安，受到了朝廷极高的礼遇。此一行程五万里、历经百余国的取经行为，不仅带回了大量的经典，而且推动了佛理的研习。这一时期，华严宗、法相宗、天台宗、净土宗、律宗、禅宗等具有中国特色的各佛教派别便兴盛起来。尽管这些宗派各有各的信仰理论和修行方式，但有两点是大致相同的：一是认为现世均为苦海，没有必要为感官的享受而耗费精力；一是认为众生皆有佛性，可以通过智慧的启悟而获得解脱。因此，在审美文化上，佛教对诗、文的影响，既不是现实功名的创建与博取，也不是感官享受的宣泄与炫耀，而是一种无我的、静穆的、清新淡远而又离尘绝俗的美学追求。

佛教虽非唐代的国教，但却比道教有着更为深厚的文化土壤。《全唐诗》选诗僧112人，存诗2 938首，数倍于道士及其诗作。同道教对诗歌的影响一样，佛教美学作为一种文化趣味也不限于出家僧侣。然而，正如我们可以从“游仙诗”入手来分析道教美学对艺术的影响一样，我们也可以从“偈颂诗”入手来探讨佛教美学对诗歌的渗透。

说到“偈颂诗”，人们自然会想起唐代僧人神秀、慧能作偈传灯的故事。据《坛经》记载，禅宗五祖弘忍晚年曾命弟子各作一偈以观心性。声望颇高的神秀作偈道：“身是菩提树，心为明镜台。时时勤拂拭，莫使有尘埃。”众人纷纷称善，唯有初来乍到、整日担水劈柴的慧能不以为然，认为此偈“美则美矣，了则未了”，更自作一偈云：“菩提本无树，明镜亦非台。本来无一物，何处惹尘埃？”可见，慧能作偈是为了

借“美”言“了”、借“有”说“无”、借“情”悟“性”，其最终的目的并不是怡情悦目。但是，既然偈颂要在佛学的本体之外裹上文学的罩衣，就必然会留下“美”“有”“色”的内容。于是“偈”便与“诗”发生了联系，而且这联系越来越紧密起来。

从诗学包装下的佛学，到佛学浸染下的诗学，这其中也经过了量的转换和质的飞跃：

落日催行舫，逶迤洲渚间。
虽云有物役，乘此更休闲。
暝色生前浦，青晖发近山。
中流澹容与，唯爱鸟飞还。（张九龄《自湘水南行》）

长风起秋色，细雨含落晖。
夕鸟向林去，晚帆相逐飞。
虫声出乱草，水气薄行衣。
一别故乡道，悠悠今始归。（卢象《永城使风》）

显然，这里面既有道家的“虚静”，亦有佛家的“空明”。诗人置身于泉林之下，浸染于禅意之中，超脱于俗物之外，于落日中见寂静，于白云中见闲适，于长风中见清雅，于飞鸟中见自由……如果说这上面的两首诗还有些佛道相间的话，那么下面两首则可谓禅意十足了：

安禅一室内，左右竹亭幽。
有法知不染，无言谁敢酬。
鸟飞争向夕，蝉噪已先秋。
烦暑自兹适，清凉何所求？（裴迪《夏日过青龙寺谒操禅师》）

林中空寂舍，阶下终南山。
高卧一床上，回看六合间。
浮云几处灭，飞鸟何时还。
问义天人接，无心世界闲
……（王缙《同王昌龄裴迪游青龙寺昙壁上人兄院集和兄维》）

尽管佛教的经籍甚广、派别甚多，但究其大意则尽在一个“空”字，所谓“有法知不染”“无心世界闲”，只要心空、意不乱，整个世界自然也就成了清凉之所、寂静之地，白云苍狗也好、飞鸟鸣蝉也罢，只不过是心的幻影、意的杂念而已。不仅对象是“空”的，就连主体自身也是“空”的，“僧问：‘如何是解脱？’师曰：‘谁缚汝？’问：‘如何是净土？’师曰：‘谁垢汝？’问：‘如何是涅槃？’师曰：‘谁将生死与汝？’”（《五灯会元》卷五）说到底，只有放弃对主体自身的执着，才能够真正做到“四大皆空”。于是，诗歌中的“有我之境”便自然过渡到了“无我之境”，这便是佛教美学的精华所在了。

“诗佛”王维

正像“诗仙”李白将道家的美学理想推向了盛唐时代的历史峰巅一样，被誉为“诗佛”的王维则将佛家的美学境界演绎到了出神入化的地步。在文学史上，人们常把王维与孟浩然相提并论，合称“王孟诗派”。这是因为二人在题材上都擅长作山水田园诗，在风格上都趋向于清澄平淡的缘故。然而仔细分析，便不难看出，王维现存的近四百首诗作不仅在数量上远远超出了孟浩然，而且在题材、内容、风格上也更为丰富。他的游侠诗写得好，其“新丰美酒斗十千，咸阳游侠多少年。相逢意气为君饮，系马高楼垂柳边”的《少年行》很有几分侠肝义胆的壮志豪情；他的边塞诗写得好，其“单车欲问边，属国过居延。征蓬出汉塞，归雁入胡天。大漠孤烟直，长河落日圆。萧关逢候骑，都护在燕然”的《使至塞上》很有几分以身殉国的悲壮苍凉；他的送别诗写得好，其“渭城朝雨浥轻尘，客舍青青柳色新。劝君更尽一杯酒，西出阳关无故人”的《送元二使安西》至今为人们传诵不已……王维的诗歌之所以比孟浩然的作品丰富多彩，一方面是由于官至尚书右丞的他要远比不想隐居而又不得不终生隐居的孟浩然有着更为复杂的仕宦经历，另一方面也由于他自身的文化造诣及其对中国传统文化的汲取也要比孟浩然深刻得多。就个人的出身和经历而言，王维的母亲曾师事北宗神秀的弟子大照禅师三十余载，是一个笃信禅宗的佛教徒。王维本人则与南宗有着更多的交往，曾在六祖圆寂之后亲笔撰写《能禅师碑》。因此，他虽然仕途畅达，但却长期过着亦官亦隐的生活。就个人修养和造诣而论，王维不仅诗文、书画、音律样样精通，而且早年有儒家的抱负、中年具道家的风采、晚年得佛家的精髓，很符合中国古代知识分子“入于儒，出于道，逃于佛”的人格理想。因此，如果说孟浩然的诗歌是天生的平淡、本色的平淡、彻头彻尾的平淡，那么王维的诗歌则是人为的平淡、修炼的平淡、绚烂之极归于平淡。这种登峰造极的平淡之作便是其晚年在《皇甫岳云溪杂题》和《辋川集》中的那些山水田园诗。

人闲桂花落，夜静春山空。
月出惊山鸟，时鸣春涧中。（《鸟鸣涧》）

独坐幽篁里，弹琴复长啸。
深林人不知，明月来相照。（《竹里馆》）

空山不见人，但闻人语响。

返景入深林，复照青苔上。（《鹿柴》）

木末芙蓉花，山中发红萼。
涧户寂无人，纷纷开且落。（《辛夷坞》）

在这里，所有的怀疑彷徨、急躁紧张、焦虑烦恼都不见了，所有的功名利禄、是非恩怨、荣辱毁誉都消失了。从“人闲桂花落”到“深林人不知”，再从“空山不见人”到“涧户寂无人”，创作主体一步一步地退出了诗歌的境界，隐藏在大自然的春山明月、茂林修竹之中，伴花开花落而起舞，随碧涧红尘而飘荡。在这里，我们无法深究“人闲”与“桂花落”是一种什么样的关系，也无须深究“夜静”和“春山空”是一种什么样的关联。一切是那样的寂静，一切是那样的晶莹，仿佛那一山一石、一草一木都蕴含着一种神秘的、不可抗拒的美……难怪胡应麟感到“读之身世两忘，万念皆寂”呢！难怪沈德潜称其“不用禅语，时得禅理”呢！原来，这便是“诗中有画”，这便是“画中有诗”；这便是“空”，这便是“寂”，这便是“禅”了。

因此，尽管王维的才能是多方面的，但其最大的才能莫过于在方寸之中显示宇宙的宏大、在空寂之中包容人生的无穷；尽管王维的贡献是多方面的，但其最大的贡献莫过于将佛家的境界转化为艺术的境界，将禅宗的精神转变为艺术的精神。这，便是“盛唐之音”的第二重旋律了。

以边塞诗、言志诗为代表的儒家诗派

与道教和佛教不同，儒家不是从孤立的自我出发，去追求个人的悟道、成佛，而是从亲子血缘等人际关系出发，来确立人生的价值和理想。即由父父、子子，到君君、臣臣，由家族的伦理扩大为社会的秩序，通过修身、齐家、治国、平天下等社会行为，将有限的自我与无限的种族活动联系起来，以获得不朽的意义。因此，儒家不相信长生不老，但却希望青史留名；儒家不祈求彼岸世界，但却渴望现世的成功。儒家虽然不是一种宗教，但也有着超越肉体存在的人文关怀。这一切，都在审美文化产品上表现出社会性、群体性、入世性的积极特征。

从表面上看，唐代的儒家思想似乎不像佛、道两教那样喧嚣、热闹，那样时髦、风行，但却实实在在地支撑着这个时代的官吏系统。尤其是那些经过科举考试而步入政坛的庶族知识分子，几乎无不受到儒家“经世致用”“大济苍生”思想的推动。具体到盛唐时代的诗文领域，此一影响在“安史之乱”以前主要表现为“边塞诗派”的崛起，而“安史之乱”以后则造就了以“诗圣”著称的第三位文学巨人——杜甫。

我们知道，诗歌在初唐“四杰”和陈子昂的手中，即已实现了“从台阁移至江山与塞漠”的历史性转换，从而有了刚健质朴的“边塞诗”。然而“边塞诗派”的真正崛起，还是在盛唐时代。这是因为：一方面，作为科举制度的历史性成果，此一时期，大批科举入仕的庶族地主已经真正走上了政治舞台，并试图在开边拓土和保疆卫国的边塞战争中进一步实现建功立业的政治抱负；另一方面，为了加强国防力量，唐代有边帅自辟僚佐的制度，从而给那些科场失利的士人留下了一条通过戍边而博取功名的道路。于是，真正走向边关、走向塞漠的大批知识分子，便在刀光剑影的大漠风沙中创造着壮丽而非凡的“边塞诗”：

燕台一望客心惊，
箫鼓喧喧汉将营。
万里寒光生积雪，
三边曙色动危旌。
沙场烽火连胡月，
海畔云山拥蓟城。
少小虽非投笔吏，
论功还欲请长缨。（祖咏《望蓟门》）

长安少年无远图，
一生惟羡执金吾。
麒麟前殿拜天子，
走马为君西击胡。
胡沙烈烈吹人面，
汉虏相逢不相见。
遥闻鼙鼓动地来，
传道单于夜犹战。
此时顾恩宁顾身，
为君一行摧万人。
壮士挥戈回白日，
单于溅血染朱轮
……（王翰《饮马长城窟行》）

显然，在这种“边塞诗”的背后潜藏着儒家的伦理观念和政治情怀。当个人的功名气节和国家的安危治乱，乃至民族的生死存亡融为一体的时候，一己的政治抱负便会升华为“投笔从戎”的壮烈行为和“以身殉国”的忧患意识：

角鹰初下秋草稀，
铁骢抛鞚去如飞。
少年猎得平原兔，
马后横捎意气归。（王昌龄《观猎》）

秦时明月汉时关，
万里长征人未还。
但使龙城飞将在，
不教胡马度阴山！（王昌龄《出塞二首》之一）

青海长云暗雪山，
孤城遥望玉门关。
黄沙百战穿金甲，
不破楼兰终不还！（王昌龄《从军行七首》之四）

在这里，从意气风发的书生，到久经沙场的儒将；从“至大至刚”的浩然正气，到“知其不可而为之”的悲剧情怀……我们可以清楚地感受到儒家思想中积极入世的献身精神和以身殉国的英雄气概。这精神和气概以深厚的文化传统和强大的国家实力为背景，从而演奏出了恢弘壮阔的“盛唐之音”！

当然了，战争是复杂的，并且常常是残酷的，它不仅需要讴歌，也需要体会和反思：

故园东望路漫漫，

双袖龙钟泪不干。
马上相逢无纸笔，
凭君传语报平安。（岑参《逢入京使》）

葡萄美酒夜光杯，
欲饮琵琶马上催。
醉卧沙场君莫笑，
古来征战几人回？（王翰《凉州词二首》之一）

此类诗歌既不同于宫廷文人的拈花弄月、浅吟低唱，也不同于科场士子的恃才傲物、激扬文字，而是一代以国家为承担、以历史为己任的知识分子在生与死、血与火的战斗中对宇宙、自然，乃至生命价值的真实体验，因而它深沉、内在，慷慨悲凉而又无怨无悔。

与道教的遗世高蹈和佛教的参禅坐忘不同，儒生士子注重的不是个性的自由和灵魂的解脱，而是民族的荣辱和国家的安危。因此，他们的诗歌不仅要描写“忽如一夜春风来，千树万树梨花开”（岑参《白雪歌送武判官归京》）的边塞风光，也不仅要抒发“羌笛何须怨杨柳，春风不度玉门关”（王之涣《凉州词》）的边将哀怨，更要对战争的性质及其带来的后果进行深入的反思。

白日登山望烽火，
黄昏饮马傍交河。
行人刁斗风沙暗，
公主琵琶幽怨多。
野云万里无城郭，
雨雪纷纷连大漠。
胡雁哀鸣夜夜飞，
胡儿眼泪双双落。
闻道玉门犹被遮，
应将性命逐轻车。
年年战骨埋荒外，
空见蒲桃入汉家。（李颀《古从军行》）

……
山川萧条极边土，
胡骑凭陵杂风雨。
战士军前半死生，
美人帐下犹歌舞！
……
铁衣远戍辛勤久，
玉筯应啼别离后。
少妇城南欲断肠，
征人蓟北空回首。
……

相看白刃血纷纷，
死节从来岂顾勋。
君不见沙场征战苦，
至今犹忆李将军！（高适《燕歌行》）

这诗中有对民族英雄的热情歌颂，有对腐败将领的无情斥责，有对无辜民众的深切同情，也有对战争意义的深入反思……它以儒家的民本思想为依托，对边塞战争的多义性、多重性进行了多种角度和多种层次的艺术把握。

或许正是由于统治者的穷兵黩武才导致了尾大不掉的军事格局，并由于地方军力的过分膨胀而导致了“安史之乱”。于是繁荣一时的边塞诗渐渐衰落，代之而起的是更为直接的现实思考和政治批判。在这种情况下，被誉为“诗圣”的杜甫也便应运而生了。

“诗圣”杜甫

杜甫与李白、王维的差异，既表现在文化资源的不同取舍上，又表现在历史境遇的不同感受上。就文化背景而言，杜甫是晋代名将兼宿儒杜预的后代，其家族具有“奉儒守官，未坠素业”的传统，因而很容易使其产生“致君尧舜上，再使风俗淳”（《奉赠韦左丞丈二十二韵》）的入仕抱负。就历史境遇而论，杜甫比李白和王维晚生十一年，其主要的生活和创作经历均在“安史之乱”以后，因而很容易使其产生“穷年忧黎元，叹息肠内热”（《自京赴奉先县咏怀五百字》）的济世情怀。因此，他的诗主要不是面向自然的，而是面向社会的；不是抒发个人理想的，而是描写时事苍生的。这也正是他被誉为“诗圣”的原因所在。

杜甫的诗歌所反映的社会内容要远比李白和王维丰富，上至帝王、将相，中至文人、官吏，下至田父、船夫，都是他诗中的人物。社会的动荡，仕途的坎坷，使诗人在颠沛流离之中广泛接触到了下层生活，从而在《哀江头》《悲陈陶》《塞芦子》《洗兵马》以及著名的“三吏”“三别”中具体而微地反映了“安史之乱”期间民间的痛苦和不幸，使这些作品具有了“诗史”的意义。更为难能可贵的是，在那个“白骨露于野，千里无鸡鸣”的时代里，他能够以一种真正的“仁者之心”将普通人的悲欢离合化为自己的喜怒哀乐；在那个“朱门酒肉臭，路有冻死骨”的社会里，他能够以“民为贵，社稷次之，君为轻”的立场来痛斥人间的不平。因此，在他的作品中，既有“夜深经战场，寒月照白骨”（《北征》）的描写，也有“请为父老歌，艰难愧深情”（《羌村三首》之三）的感伤；既有“吏呼一何怒，妇啼一何苦”（《石壕吏》）的叙述，也有“人生无家别，何以为蒸黎”（《无家别》）的喟叹；既有“朝廷虽无幽王祸，得不哀痛尘再蒙”（《冬狩行》）的劝谏，又有“安得广厦千万间，大庇天下寒士俱欢颜”（《茅屋为秋风所破歌》）的期望……读之令人下千秋热泪、断百转愁肠。

杜甫的诗歌不仅在思想上极富有儒家的民本思想和入世情怀，而且在艺术上也充分体现了儒家美学严谨整饬的形式特点和沉郁顿挫的忧患意识。

国破山河在，城春草木深。
感时花溅泪，恨别鸟惊心。
烽火连三月，家书抵万金。

白头搔更短，浑欲不胜簪。（《春望》）

细草微风岸，危樯独夜舟。
星垂平野阔，月涌大江流。
名岂文章著，官应老病休。
飘飘何所似，天地一沙鸥。（《旅夜抒怀》）

昔闻洞庭水，今上岳阳楼。
吴楚东南坼，乾坤日夜浮。
亲朋无一字，老病有孤舟。
戎马关山北，凭轩涕泗流。（《登岳阳楼》）

风急天高猿啸哀，
渚清沙白鸟飞回。
无边落木萧萧下，
不尽长江滚滚来。
万里悲秋常作客，
百年多病独登台。
艰难苦恨繁霜鬓，
潦倒新停浊酒杯。（《登高》）

丞相祠堂何处寻，
锦官城外柏森森。
映阶碧草自春色，
隔叶黄鹂空好音。
三顾频烦天下计，
两朝开济老臣心。
出师未捷身先死，
长使英雄泪满襟。（《蜀相》）

玉露凋伤枫树林，
巫山巫峡气萧森。
江间波浪兼天涌，
塞上风云接地阴。
丛菊两开他日泪，
孤舟一系故园心。
寒衣处处催刀尺，
白帝城高急暮砧。（《秋兴八首》之一）

如果说，李白是以无限的激情冲破了有限的形式，那么杜甫则是在有限的形式中开拓着无限的境界。杜甫显然比李白更讲究格律，但他却不像南朝及初唐诗人那样刻意求工、寻章摘句，而是将那些外在的规定积淀为内在的要求。正所谓“文质半取，风骚两挟。言气骨则建安为传，论宫商则太康不逮”（殷璠《河岳英灵集集序》）。由于他能够将严格的法度和开张的气势完美地结合在一起，从而使人们在抑扬顿挫的旋律中

感受到“风骨”的力量。如果说，李白以独特的气质，冲破了南朝文学的樊篱和桎梏，那么杜甫则以罕见的才华，使得晋、宋以来对音韵规律的探索自觉地服务于艺术境界的追求。相比之下，杜甫诗虽不及李白诗的宏伟、瑰丽，不及王维诗的含蓄、隽永，但却自有李、王二人所不具备的雄浑、深沉。他的作品虽然苍凉，但绝不凄惨；尽管悲怆，却毫不绝望。在那“星垂平野阔，月涌大江流”的诗句中，我们仍然可以感受到一种在压力面前崛然而起的雄健之风；在那“无边落木萧萧下，不尽长江滚滚来”的诗句中，我们依然可以感受到一种在危难面前从容不迫的阳刚之气。这胸襟，这气度，非盛唐诗人所不能具有，非盛唐作者所无法驾驭。所以，我们不能接受那种将杜诗排斥在“盛唐之音”以外的做法，而应将其看成是“盛唐之音”的第三重旋律。

总之，如果没有道、佛、儒这三大文化资源的长期酝酿，就不可能有三重旋律的“盛唐之音”，也就不可能有李白、王维、杜甫的各领风骚。抛开信仰体系和价值观念不谈，三大文化资源在他们身上的审美体现也是极具特征的。从创作过程来看，如果说李白仰仗的是天才，是“敏捷诗千首，飘零酒一杯”（杜甫《不见》）；杜甫依靠的是勤奋，是“读书破万卷，下笔如有神”（杜甫《奉赠韦左丞丈二十二韵》）；王维则凭借的是悟性，是“兴来每独往，胜事空自知”（王维《终南别业》）。从创作结果来看，如果说李白以激情胜，如黄河决口、洪水泛滥，一发而不可收拾，所谓“笔落惊风雨，诗成泣鬼神”（杜甫《寄李十二白二十韵》）；杜甫以功力胜，如老吏断案、庖丁解牛，游刃有余而又不失法度，所谓“为人性僻耽佳句，语不惊人死不休”（杜甫《江上值水如海势聊短述》）；王维则以境界胜，如霁云微雨、古潭幽涧，令人气静而神宁，所谓“白法调狂象，玄言问老龙”（王维《黎拾遗昕裴秀才迪见过秋夜对雨之作》）。从美学风格来看，李白的诗善渲染、善夸张，能够把微小的事情搞得轰轰烈烈，将些隐蔽的情感弄得沸沸扬扬；杜甫的诗善凝聚、善浓缩，能够将包罗万象的世界汇集为只言片语，把错综复杂的情感表述得井然有序；王维的诗则善隐藏、善含蓄，既不像李诗的天马行空，也不像杜诗的力透纸背，而是要在天外行马、纸外写诗，给人以想象的空间和回味的余地。简言之，李诗注重自我的情怀，杜诗注重外界的物象，王诗则物我两忘了……长期以来，学术界关于是扬李抑杜还是扬杜抑李的争论几成公案，然而以审美文化的宏观视野来看，正如儒、释、道同兴并举的局面是古代社会不可多得的历史机遇一样，李、杜、王各放异彩的盛况正是古代艺术不可逾越的峰巅。这个峰巅不叫别的，它名之为“盛唐”！

“诗莫盛于唐，赋亦莫盛于唐”

“诗莫盛于唐，赋亦莫盛于唐。总魏、晋、宋、齐、梁、周、陈、隋之众轨，启宋、元、明三代之支流，踵武姬、汉，蔚然翔跃，百体争妍，昌盛盈矣。”（《读赋卮言》）清代学者王芑孙的这番话不是没有根据的。现在可以考知的唐代赋家有五百八十余位，有赋作一千七百余篇。仅以清人陈元龙编辑的《历代赋汇》及其外集、补遗、逸句中的统计而论，其中唐赋就约一千五百多篇，比先秦、两汉、魏晋南北朝的总数还多三百余篇，只比宋、元、明三代的总数少近一百篇。其容量之大，似可与唐诗相比肩。但是，或许是由于前代的汉赋已经取得了具有典范意义的成果，或许是由于同朝的唐诗正在树立起具有代表意义的丰碑，再不然就是由于人们受传统诗教观念的影响而对赋这种形式还抱有这样那样的偏见，总之，绝大部分文学史家对繁荣昌盛而又继往开来的唐赋的重视程度不仅远不如唐诗，而且也比不上唐代的古文和传奇。至于“赋亦莫盛于唐”之类的断语，则更是和者甚寡。与之相反，明、清时代的一些论者甚至提出了“唐无赋”（李梦阳《潜虬山人记》）、“唐以后无赋”（程廷祚《骚赋论》）等主张。

冷静地将这两种颇具极端性的说法放在一起来分析，“唐无赋”的观点自然经不起检验，而“赋亦莫盛于唐”的主张也并非不值得推敲。我们知道，判定某种艺术创作的历史价值，不仅要看其在特定时代的数量和质量，还必须考虑该艺术样式在其自身演变和发展中的纵向地位，以及该艺术样式与同代其他艺术样式相比的横向地位。将唐赋放在赋学史的“纵坐标”中加以考察，不难断定，无论赋在唐代有了什么样的发展，它的“原创性”自不能与汉赋相比拟；将唐赋放在唐文学的“横坐标”中加以分析，不难发现，无论赋在唐代有了什么样的成就，它的“代表性”自无法与唐诗相媲美。因此，从审美文化史的角度上讲，我们对“赋亦莫盛于唐”的说法虽然是接受的，但却是有保留地接受，也就是既要看到它在“原创性”和“代表性”方面的局限，也不能无视它所取得的实际成就。

在中国审美文化史上，赋是一种产生颇早的文学样式，它萌生于周末，兴盛于汉、唐。从社会背景来看，作为一代文化的艺术表征，汉赋的兴盛显然得利于“大一统”的政治形势，因为这种铺张扬厉、气势恢弘的文学体裁不仅适应着“润色鸿业”的政治需要，同时也必须以强大的国力为支撑；而从文化背景来看，汉赋的兴盛似又与当时“独尊儒术”的意识形态政策有着内在的关联，因为那种金玉满眼、富丽堂皇的美学趣味

显然适应了儒家“郁郁乎文哉”“充实之为美”的艺术追求。从这两个方面来对比汉赋与唐赋产生的原因，不难发现，二者的政治背景是基本一致的，二者的文化背景却是不尽相同的。惟其基本一致，才导致了汉、唐两代在宏大的政治版图下演奏着宏大的艺术乐章；惟其不尽相同，才导致了汉、唐两代在共同的艺术乐章中表现出不同的演奏风格。

具体说来，唐赋不是在“独尊儒术”的单一文化背景下产生的，而是在儒、释、道鼎足而立的多元文化背景下出现的，因此，它无论是在内容、形式还是在美学趣味上，都表现得比汉赋更加丰富、更加复杂、更加多样。这或许就是“赋亦莫盛于唐”的原因所在。从另一个角度来看，这种赋体形式的内部变化也是由艺术自身发展的内在规律所决定的。有学者曾经指出：“总的来说，汉赋以气势胜，魏晋南北朝赋以情韵胜，能兼具这两者如鲍照的《芜城赋》之类者不多。唐代的一些赋作家则往往能将两者结合起来而又显出个性的特色。”[1]如此说来，正如唐代社会之于汉代社会是一种“否定之否定”的关系一样，唐赋之于汉赋则是一种“螺旋式的上升”。

作为这种“螺旋式的上升”开端，隋朝赋作的起步是颇为艰难的。隋初，在刚刚统一的政治背景下，南北文化的交融还没有真正展开，初登大宝的文帝以引戒齐梁的心理来对待赋作，李谔、王通等文臣以质朴典则的标准来贬斥美文，武人俗吏们更是以急功近利的态度来轻视文化，这一切都对辞赋的创作和发展造成了不良的影响。直到炀帝当政以后，随着社会的发展、国力的强盛、南北文化的相互交融，一种既不同于南诗之绮丽，也不限于北文之典则的“典丽”文风才渐渐形成，开始对辞赋的创作产生了积极的推动作用。进入初唐以后，随着“诗”与“赋”“刺”与“美”“德性”与“辞藻”的反复论争，二元对峙的美学观念逐渐被扬弃，南北赋风合而未融的局面逐渐被打破，加之进士试赋开始将以赋取士的传统作法制度化、法律化，从而不仅有越来越多的文人士子从事着辞赋的写作，而且已基本克服了汉代之空洞堆砌和六朝之器具狭小的弱点，形成了强健的骨力、昂扬的气势与丰沛的气象、绚丽的辞藻彼此并重、交互生辉的创作倾向。王绩、魏徵、骆宾王、卢照邻、王勃、杨炯、徐彦伯、东方虬、陈子昂等人，曾先后写下了一大批颇具影响力的赋作，为盛唐赋风的形成做好了准备。

到了盛唐时代，赋继西汉之后再一次碰到了千载难逢的历史机遇，随之而蓬勃发展、蔚为大观。张说、苏颋、张九龄、李华、萧颖士、李白、王维、杜甫、元结等名家辈出，为赋作的发展带来了许多新的变化：

首先是数量繁多。据史书记载，现已证实的盛唐辞赋计一千篇左右，除去存目和残篇，尚存近四百篇。将这个数字放在半个多世纪的时间之内加以平分，其频率之高不仅大大超过了隋及初唐时代，也是两汉、两晋、南北朝所无法比拟的。从作者的身份来看，不仅皇帝、贵妃、公卿大臣作赋，文人、武将、地方官吏作赋，和尚、道士、民间艺人也作赋。这种“全民皆赋”的创作热潮，恰恰说明了艺术体裁与时代精

神之间的对应关系。

其次是题材广泛。此时的赋作，已不仅要描绘城池的壮丽、宫苑的奢华、国家的强盛，上至天时气象、中至人伦情感、下至花鸟鱼虫，远及三皇五帝、中及历代兴衰、近及身边琐事，可以说无时、无事、无人、无物不可以作为赋的题材而加以铺陈、加以渲染、加以发挥。这种题材的丰富程度是盛唐宽松的社会环境和人们开放的艺术视野的直接体现。

第三是形式多样。适应科举试赋的需要，一种既讲究对偶，又限制音韵的律赋得到了长足的发展；配合古文运动的兴起，一种既追求质实，又讲究变化的散赋也在逐渐地繁荣；随着都市文化的发展，一种既通俗自然，又活泼诙谐的俗赋同时也放射出奇异的色彩。这些发展和变化虽然取法不同、方向各异，但却共同拆解着汉代以堆砌名物为高、齐梁以铺陈辞藻为事的形式主义赋风。

最后，也是最为重要的是，随着儒、释、道多元并存的文化背景的形成，盛唐的赋作也呈现出丰富多彩的美学趣味。为了方便起见，在这里，我们还将以李白、王维和杜甫三人的作品为例来加以说明。

[1] 马积高《历代辞赋鉴赏辞典·前言》，安徽文艺出版社，1992年版。

“有我之境”的道家辞赋

今传李白赋作八首，有《大鹏赋》《拟恨赋》《愁阳赋》《剑阁赋》《明堂赋》《大猎赋》《惜馀春赋》《悲清秋赋》。祝尧《古赋辨体》说：“盖太白天才飘逸，其为诗也，或离旧格而去之，其赋亦然。”可见其诗、赋一体，均表现了其取之不竭的才华和无拘无束的个性。最能代表其道家、道教精神的《大鹏赋》直接取材于庄子的《逍遥游》：

南华老仙发天机于漆国，吐峥嵘之高论，开浩荡之奇言，徵志怪于齐谐，谈北溟之有鱼：吾不知其几千里，其名曰鲲。化成大鹏，质凝胚浑。脱鬐鬣于海岛，张羽毛于天门。刷渤澥之春流，晞扶桑之朝暾。燀赫乎宇宙，凭陵乎昆仑。一鼓一舞，烟朦沙昏。五岳为之震荡，百川为之崩奔。

尔乃蹶厚地，揭太清，亘层霄，突重溟。激三千以崛起，向九万而迅征。背嶪太山之崔嵬，翼举长云之纵横。左回右旋，倏阴忽明。历汗漫以夭矫，羾阊阖之峥嵘。簸鸿蒙，扇雷霆。斗转而天动，山摇而海倾。怒无所搏，雄无所争。固可想象其势，仿佛其形。……

我们知道，庄子的寓言以其丰富的想象、奇妙的夸张，已经达到了一种不可企及的高峰，要在此峰巅上再上一步，真是比登天还要困难。然而，李白却知难而进，偏要在这个已经被夸张得不能再夸张、形容得不能再形容的大鹏身上“想象其势，仿佛其形”。据赋序所言，李白少时出游江陵，遇道士司马承祯，被其称之为“有仙风道骨，可与神游八极之表”，遂写下《大鹏遇希有鸟赋》，是为此赋的蓝本。显然，李白在这里以希有鸟比司马承祯，而以大鹏自喻，通过一系列的浪漫夸张来显示自己超人的才能和远大的抱负，文笔洒脱而不矫饰，句式整洁而不拘谨，辞藻华美而不雕琢，给人以神游八极而又从容不迫之感。真可谓承庄子汪洋恣肆之神韵，继道家潇洒磊落之胸襟，扬盛唐恢弘壮阔之精神。

“无我之境”的佛家辞赋

如果说李白的辞赋追求的是一种“有我之境”的道教精神，那么王维的辞赋表现的则是一种“无我之境”的佛教情怀：

山寂寂兮无人，又苍苍兮多木。群龙兮满朝，君何为兮空谷。文寡和兮思深，道难知兮行独。悦石上兮流泉，与松间兮草屋。入云中兮养鸟，上山头兮抱犊。神与枣兮如瓜，虎卖杏兮收谷。愧不才兮妨贤，嫌既老兮贪禄。誓解印兮相从，何詹尹兮可卜？

王维的赋作不多，今存《鹦鹉赋》一篇，朱熹编辑的《楚辞后语》中收有这篇具有“辞”体特征的《山中人》。与那些铺张扬厉、堆砌辞藻的大赋不同，此文用舒缓的节奏、淡淡的笔法，几笔勾勒出一幅疏朗清幽的山林景色，以衬托作者意欲离群索居、独向空门的佛家心境。这种以少御繁、以形写神的笔法，就像王维自己那清新淡远的水墨画一样。尤其是“入云中兮养鸟，上山头兮抱犊”等文句，以通俗易懂、平淡无奇的文字来表现超凡脱俗、意在言外的境界，实为辞赋中所罕见。可以说，它是在前代抒情小赋的基础上汲取佛教精神营养的审美结晶。

“忘我之境”的儒家辞赋

就文化资源而论，对赋这种文学样式影响最为深远的既不是道教，也不是佛教，而是注重礼乐的儒家思想。在这一点上，杜甫早年被称为“三大礼赋”的《朝献太清宫赋》《朝享太庙赋》《有事南郊赋》更为自觉地继承和发展了汉赋润色鸿业、歌舞升平的特点，其气势之大、辞藻之美，实可与《子虚》《上林》相媲美，非初唐诸子所比肩。难怪玄宗对此颇为欣赏，并召试文章、委以官职呢！这些赋作使杜甫一时名声显赫，直到晚年还引以为荣：“忆献三赋蓬莱宫，自怪一日声煊赫。集贤学士如堵墙，观我落笔中书堂。”（《莫相疑行》）然而，由于三赋为干进之作，又有“劝百讽一”之嫌，因而在文学史上常不被重视。其实，这些作品中所反映的江山的壮阔、宫苑的奢华、城市的繁荣、人物的气派，以及歌舞的绚丽、祭祀的庄严正体现了盛唐社会开阔的视野和博大的胸襟，是时代精神在审美文化领域中的集中体现。

事实上，作为新时代的文学巨匠，杜甫绝不甘心步扬、马之后尘。随着阅历的增长、人格的完善，他的赋风也日益刚毅劲健。除“三大礼赋”之外，杜甫还为我们留下了《封西岳赋》《越人献驯象赋》《天狗赋》《雕赋》等作品。所谓“文如其人”，如果说李白在《大鹏赋》中所塑造的是一个“吐峥嵘之高论，开浩荡之奇言”的隐者的形象，那么杜甫在《雕赋》中则塑造了一个“以雄才为己任，横杀气而独往”的儒士的形象：

当九秋之凄清，见一鹗之直上。以雄才为己任，横杀气而独往。梢梢劲翮，肃肃逸响。杳不可追，俊无留赏。彼何乡之性命，碎今日之指掌。伊鸷鸟之累百，敢同年而争长……夫其降精于金，立骨如铁，目通于脑，筋入于节。架轩楹之上，纯漆光芒；掣梁栋之间，寒风凛冽。虽趾蹻千变，林岭万穴，击丛薄之不开，突杈枒之皆折，此又触邪之义也。

尽管此赋仍是干进之作，但绝不失儒者的刚烈、文士的气节。相反的，一个有胆有识、有谋有略，“居天下之广居，立天下之正位，行天下之大道；得志，与民由之；不得志，独行其道。富贵不能淫，贫贱不能移，威武不能屈”（《孟子·滕文公》）的大丈夫的形象跃然纸上。诚如清人仇兆鳌评论的那样，“全赋俱属比喻，有悲壮之声，无乞怜之态。三复遗文，亦当横秋气而厉风霜矣”（《杜诗详注》）。这种至大至刚的“浩然

之气”，既是儒家思想中的精华，也是杜甫人格中的支柱。如果说以李白为代表的道家辞赋，表现的是一种无限扩张的“有我之境”；以王维为代表的佛家辞赋，表现的是一种超然世外的“无我之境”；那么以杜甫为代表的儒家辞赋，表现的则是一种舍生取义的“忘我之境”。惟其如此，他才能够近超诸子，远迈前贤，在新的历史条件下将儒家的美学思想推向高峰。

总之，由于国力的强盛，更由于意识形态的多元与宽松，使得盛唐辞赋与诗歌一起，也进入了一个繁荣发展、色彩纷呈的时代。

4.“江流天地外，山色有无中”：书法、绘画

盛唐真是一个百花争艳、姹紫嫣红的时代，在这黄金锻就的七十年里，不仅雕塑、陶瓷、诗歌、辞赋取得了令人瞩目的成就，而且书法、绘画也空前繁荣起来。尽管这些不同的艺术形式有着各自的发展规律，但却属于共同的审美文化，体现着共同的时代精神。

与诗坛、文苑的发展走向大体一致，盛唐的书法领域也因意识形态的多元取向而出现了垂范千古却又风格迥异的艺术大师，其代表人物张旭、颜真卿、怀素似可与李白、杜甫、王维相提并论。

张旭：道士仗剑，呼风唤雨

将“诗仙”李白与“草圣”张旭相提并论，并不仅仅是今人的看法，《新唐书·文艺传》云：“文宗时，诏以白歌诗，裴旻剑舞，张旭草书，为‘三绝’。”而今张旭的真迹尚在，从其行云流水、跌宕起伏的节奏中，我们确乎不难体会到李诗的狂放和裴剑的洒脱。

从创作成就上看，李白一向以诗文名世，但其书法作品亦不乏仙风道骨，所传《上阳台帖》便是最好的证明。只是他的创作热情主要集中在诗歌上，因而将这一领域的探索空间留给了张旭。反之，张旭虽然以书家著称，但其诗文创作也有一定的影响，曾与贺知章、包融、张若虚同被称为“吴中四杰”。我们在上文中援引的《桃花溪》一诗便不乏李白式的狂放。

从生活经历上看，张旭和李白不仅是意趣相投的朋友，而且生活方式和精神面貌也极其相仿。同李白一样，张旭志向远大而又仕途坎坷，一生只做过常熟尉、金吾长吏。为此，李白曾引以为知己与同道：“楚人每道张旭奇，心藏风云世莫知。三吴邦伯皆顾盼，四海雄侠两相随。”同李白一样，张旭不拘小节而又喜欢豪饮，并常常凭借酒兴来从事创作。为此，杜甫在《饮中八仙歌》中不仅有“李白斗酒诗百篇”的形容，而且有“张旭三杯草圣传”的描述。同李白一样，张旭的这种处世态度和生活方式亦可以在道教文化中找到一定的根据和支持。为此，李颀曾有过这样的描述：“张公性嗜酒，豁达无所营。皓首穷草隶，时称太湖精。露顶据胡床，长叫三五声。兴来洒素壁，挥笔如流星。下舍风萧条，寒草满户庭。问家何所有？生事如浮萍。左手持蟹螯，右手执丹经。瞪目视霄汉，不知醉与醒。诸宾且方坐，旭日临东城。荷叶裹江鱼，白瓯贮香粳。微禄心不屑，放神于八纮。时人不识者，即是安期生。”（《赠张旭》）这里所说的“安期生”也正是李白一向神往的道教中的仙人。由此可见，盛唐相对宽松的政治环境和多元并存的文化背景不仅培养了李白式的狂傲，而且造就了张旭式的放达。

张旭传世的书迹不多，除楷书《郎官石柱记序》外，其余都是草书作品，有《肚痛帖》、《古诗四帖》（彩图14）等（对于后者的作者，学界有不同的看法，见《启功论书绝句百首》第41页，荣宝斋出版社，1995年版）。《古诗四帖》无论是在文学内容上还是在书法形式上，都充分显示了道家、道教文化的影响。全帖共录古诗四首，前两首为北朝

庾信的《步虚词》，描绘的是道教人士访仙求道、步虚成神的境界；后两首为南朝谢灵运的《王子晋赞》和《岩下一老翁四五少年赞》，讲述的是道家人士隐逸深山、羽化升仙的故事。通观全帖，线条狂逸飞动，笔法触目惊心，既如同一介狂士向世间倾吐其愤懑不平的情绪，又仿佛一位隐者在狂飙巨浪中保持其神态自若的心性，很容易使人们联想起李白那惊心动魄而又潇洒旷达的古体诗。

可见，相似的性格特征与精神面貌，最终导致了相近的美学趣味。如果说，李白的意义，是借助近体诗的格律功底而将古体诗的自由奔放发展到了一个“前无古人”的境地；那么张旭的价值，则是借助于楷书的笔法功力而将草书的随意挥洒发展到了一个“后无来者”的水平。我们知道，李白写过不少格律严谨的近体诗，有着极为娴熟的音韵功底，惟其如此，他那看似随心所欲、冲口而出的古体诗才能够达到“格无定格”的自由。同样，张旭写过不少法度森严的楷书，其著名的《郎官石记序》“备尽楷法，隐约深严，筋脉结密，毫发不失”（董逌《广川书跋》），有着极为老道的笔墨功夫，惟其如此，他那看似尽情挥洒、任性而发的狂草才能够达到“法无定法”的境界。对于这其中的奥秘，深谙书家三昧的苏东坡曾有过这样的解释：“长史草书颓然天放，略有点画处而意态自足，号称神逸。今世称善草书者，或不能真行，此大妄也。真生行，行生草。真如立，行如行，草如走。未有未能行而自能走者也。”（《书唐氏六家书后》）这就是所谓“夫守法者至严，则出乎法度者至纵”（董逌《广川书跋》）的辩证法。明乎此，才能够理解，何以在“唐书重法”的环境下，恰恰出现了张旭豪放不羁的狂草。

《新唐书·文艺传》云：“旭，苏州吴人，嗜酒，每大醉，呼叫狂走，乃下笔，或以头濡墨而书，既醒自视，以为神，不可复得也。世呼张颠。”可见，张旭运笔同李白吟诗一样，要借助于一种近似酒神的迷狂状态而把内心世界压抑已久的感情倾泻出来，这背后不仅潜含着长期的艺术训练，而且隐藏着深厚的文化修养。在其行云流水的线条和雷霆万钧的点画之中，我们不是同样可以看到老子似的“上善若水”、庄子似的“乘物以游心”？

对于张旭书法的美学特征，世人广为推崇，其中尤以韩愈在《送高闲上人序》中的描绘最为生动：

往时张旭善草书，不治他技。喜怒、窘穷、忧悲、愉佚、怨恨、思慕、酣醉、无聊、不平、有动于心，必于草书焉发之。观于物，见于山水崖谷，鸟兽虫鱼，草木之花实，日月列星，风雨水火，雷霆霹雳，歌舞战斗，天地事物之变，可喜可愕，一寓于书。故旭之书，变动犹鬼神，不可端倪。以此终其身而名后世。

这种由再现转向表现，由有法转向无法，由优美转向崇高的美学追求与李白的诗歌互为表里，遥相呼应，共同演奏着“盛唐之音”的浪漫乐章。

颜真卿：儒相临朝，浩然正气

将颜真卿的书法与杜甫的诗歌相提并论者，也不始于今人。苏轼云："鲁公书雄秀独出，一变古法，如杜子美诗，格力天纵，奄有汉魏晋宋以来风流。"（《书唐氏六家书后》）李泽厚曾从时代精神的角度上分析了杜诗、颜书与李诗、张书的区别，认为："它们一个共同特征是，把盛唐那种雄豪壮伟的气势情绪纳入规范，即严格地收纳凝练在一定形式、规格、律令中。从而，不再是可能而不可习，可至而不可学的天才美，而成为人人可学而至、可习而能的人工美了。"[1]可是在我们看来，尽管这一区别确乎有"安史之乱"的历史转折在起作用，然而无论是李、张二公豪放自如的"天才美"，还是杜、颜二子严整浑厚的"人工美"，都是"盛唐之音"的有机构成。因此，除了历史的变故之外，他们之间的异与同，更应在文化的根源中加以寻找。笔者在《儒家的"建构"与道家的"解构"》一文中指出，作为礼乐文化的建构者，儒家对艺术形式的追求往往有符号化、秩序化的审美倾向；反之，作为礼乐文化的解构者，道家对艺术形式的追求则往往有反符号、反秩序的审美特征。于是，前者确立的是规律和法则，后者张扬的是自由和个性[2]。明乎此理，对我们认识上述艺术大师的美学风格似有益处。

颜真卿是经学大师颜师古的五代从孙，其祖上颜之推曾因撰写儒家的修身法则《颜氏家训》而称名于世。因此，同杜甫一样，颜真卿自幼受儒学的浸染甚深，并怀有"修齐治平"的远大理想。同杜甫一样，这种理想在"安史之乱"的历史变故之中也得到了考验和升华。据《新唐书》记载："真卿立朝正色，刚而有礼。非公言直道，不萌于心。天下不以姓名称，而独曰鲁公。""当禄山反，哮噬无前，鲁公独以乌合婴其锋。"无论是在官场上的刚正不阿，还是在战场上的身先士卒，直至监狱中的大义凛然，颜真卿以其毕生的行为体现了儒家的忠君理想和人格风范，甚至比"麻衣见天子"的杜甫更令人敬重。这种堂堂正正的君子风度表现在艺术上，便造就了垂范千古的一代书风——颜体。

颜真卿的传世书迹很多，碑刻、拓本、真迹共有七十余种，著名的有《颜勤礼碑》（025）、《东方朔画赞碑》《麻姑仙坛记》《祭侄文稿》《争座位帖》等。作为一代艺术大家，颜真卿在师从张旭的基础上又汲取了王羲之、王献之、褚遂良、欧阳询等人的笔法，这与杜甫"别裁伪体亲风雅，转益多师是汝师"（《戏为六绝句》）的学诗原则是一致的。他融篆隶笔法于楷、行、草之中，结字饱满，筋力丰厚，从运笔方

式到间架结构无不自成一家、富有创见。



025 颜真卿《颜勤礼碑》

《祭侄文稿》（026）是其行书的代表作，此稿并非刻意为书，而是为平叛战争中壮烈牺牲的爱侄季明亲手写下的祭文草稿。颜氏可谓一门忠烈，在河朔沦陷、诸郡皆降的情况下，身为平原太守的颜真卿与乃兄常山太守颜杲卿奋起抵抗，力挽狂澜。次年，叛军攻陷常山，颜杲卿及少子季明被俘并先后遇害，颜家死于贼手者达三十人之多。正是在这种国仇家恨痛彻心脾的情况下，颜真卿奋笔疾书了。文稿主要叙述了死者的生平事迹，开头十余行字迹还基本规整，笔法也比较圆融；至“贼人不救”之后，愤慨之情打破了书法的平静；尤其是写到“父陷子死巢倾卵覆”之后，悲痛之情溢于言表，字体忽大忽小，线条时疾时涩。然而即使是在文字错讹、神情恍惚的情况下，文稿亦不失遒劲瑰丽的书家风范，可谓是笔笔中锋、力透纸背，既有金石之效果，又有篆籀之余味。



026 颜真卿《祭侄文稿》

尽管颜真卿的《祭侄文稿》被书界誉为“天下第二行书”，从而与王羲之的《兰亭序》平分秋色。但真正代表“颜体”风格的，还是其著名的楷书碑刻。在这方面，其46岁时撰写的《东方朔画赞碑》、63岁时撰写的《麻姑仙坛记》、71岁时撰写的《颜勤礼碑》分别可视为“颜体”酝酿

期、形成期、完善期三个不同阶段的代表作。其中尤以后者人书俱老，风范绝佳。此碑全称《唐故秘书省著作郎夔州都督府长史上护军颜君神道碑》，是颜真卿晚年为其曾祖父颜勤礼所写的神道碑。碑的四面均有文字，现保留三面，共计921字。与前此诸家相比，碑文用笔极其讲究，富于变化：提则轻如游丝，按则重如坠石；横则细而不断，竖则粗而有力；起承转合，笔笔有法；点横撇捺，划划有度。与前此各体相比，碑文的结字极具章法，富有创意：外圆内方，外柔内刚；方正平直，上密下疏；大字促之令小，小字展之令大；繁字不显其乱，简字不嫌其单。这种独特的笔法加上独特的结构，便形成了“颜体”独特的艺术特征和美学风貌：雍容大度的气势、端庄厚重的品格以及浮雕般的立体感。透过这一作品，我们既看到了一种温柔敦厚、非礼而勿动的行为法度，又看到了一种至大至刚、凛然不可侵犯的人格尊严。毫无疑问，这法度、这尊严，根植于儒家文化的丰厚土壤。正像欧阳修在《集古录》中所说的那样：“颜公忠义之风皎如日月，其为人尊严、刚正，像其笔画。”在唐代书法史上，如果说张旭的狂草以雷霆万钧之力横扫了六朝以来阴柔俊美的书法，那么颜真卿的楷书则以沉稳凝重的法度取代了二王清秀婉约的规范。如同黄庭坚所评论的那样：“盖自二王后，能臻书法之极者，惟张长史与鲁公二人。”（《刘中使帖》跋语）至此，唐代书风为之一变，雄强取代了瘦劲，凝重取代了飘逸，沉稳取代了轻盈，丰满取代了俊秀。正像杜甫格律精湛而又沉郁顿挫的诗风显示了唐代社会虽经“安史之乱”而又盛气未竭的精神一样，颜真卿法度森严而又气势豪迈的书风体现了有唐一代虽逾“开元盛世”却又真气犹存的底蕴。

[1] 《美的历程》第140页，文物出版社，1981年版。

[2] 拙作《多维视野中的儒家文化》第3章，中国人民大学出版社，1997年版。

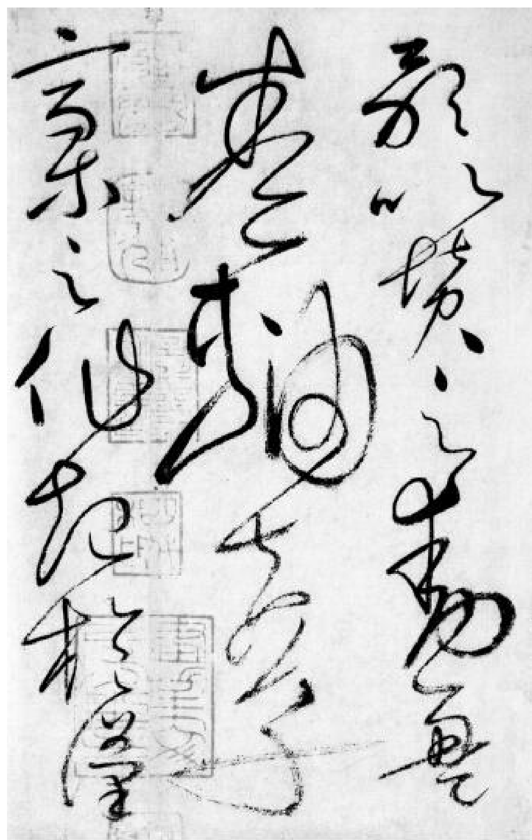
怀素：老僧参禅，出神入化

将诗人与书家的类比继续下去，比张旭、颜真卿稍晚而又齐名的怀素既不像“诗仙”李白，也不像“诗圣”杜甫，而是与“诗佛”王维更加接近。从生活上看，如果说“诗佛”王维还仅为心向空门的居士，那么“书僧”怀素则已是剃度出家的和尚了。作为玄奘大师的门徒，怀素自幼聪慧好学，精通梵文，参禅之余，颇好翰墨。据《书小史》等史料记载，为了向张旭学习书道，怀素曾“担笈杖锡，西游上走”，专程来到长安。然而此时的“草圣”已回故里，怀素却有幸结识了时为殿中侍御史的颜真卿并找到了自己的表兄邬彤。颜、邬二人都曾得到过张旭的真传，怀素便向他们讨教“草圣”的秘诀。邬彤告诉怀素，张旭曾有“孤蓬自振，惊沙坐飞”的说法，怀素就此顿悟。颜真卿则以“古钗脚”“屋漏痕”等自然现象相启示，怀素答道：“贫僧观夏云因风变化，奇峰迭起；又见墙壁坼裂之痕，无不自然。”自此书艺大进。此一记载有助于人们对怀素书法的理解：第一，以参禅的心境学书就如同以参禅的心境写诗一样，妙在一个“悟性”；第二，从造化之中求艺就如同从大千世界求心一样，贵在一个“自然”。不难发现，或许是同受佛教影响的缘故，在这两点上，“书僧”怀素与“诗佛”王维是相通的。

提到怀素的书法，人们往往因其擅长草书而将其与张旭相提并论，所谓“颠张狂素”便是一种习而不察的说法。其实，在美学趣味上，“颠”与“狂”本是很难分清的，若仅以“颠狂”而论，张旭似乎已达到了一个不可逾越的高峰，何以在其之后，还会有怀素的历史地位呢？对此，《广川书跋》解释道：“怀素于书，自言得书法三昧。观唐人评书，谓不减张旭。素虽驰骋绳墨外，而回旋进退，莫不中节。至张旭则更无蹊辙可拟，超忽变灭，未尝觉山谷之险，原隰之夷，以此异尔。”其实，这种从“有法”与“无法”的角度来区分二人的做法仍然有些勉强，因为我们知道，张旭重法，草书亦非“更无蹊辙可拟”。因此，要真正理解怀素所谓“得书法三昧”的妙处，还应从“悟性”与“自然”入手。

怀素传世书迹有《自叙帖》《藏真帖》《苦笋帖》《论书帖》《食鱼帖》《律公帖》《千字文》等，分狂草和今草两类。《自叙帖》（027）是其狂草的代表作，也是其书法历程的经验总结。初看上去，怀素草书狂放，不拘一格，确乎与张旭相仿。细细品味，又觉得张旭下笔酣畅，用墨淋漓，一发而不可收拾；怀素则笔尽意在，墨尽毫出，狂放而不失风度。相比之下，张旭书法黑胜于白，以力量见长；怀素书法

则白胜于黑，以品位取胜。这种计白当黑、因色悟空的境界很有点儿像王维早年虽然狂放、但却空明的诗作，难说没有佛家的精神在起作用。



027 怀素《自叙帖》（局部）

帖中首先叙述了作者来长安前后的创作经历和所见所闻，行笔舒缓，飘逸自如；接着叙述了颜真卿对他的指教和期望，笔势渐趋狂放，龙飞凤舞；继而写世人对他的高度评价，尽情挥毫，变幻莫测；最后落款，在高潮之后戛然而止，余味无穷。

再看怀素今草的代表作《论书帖》，此为怀素对自己书法创作的经验总结，帖曰："为其山不高地亦无灵，为其泉不深水亦不清，为其书不精亦无令名……"因而要追求一种含而不露、厚积薄发的美学境界。与这一内容相为表里，该帖不作激扬之姿、纵横之态，通篇素朴自然、简约含蓄。这种绚烂之极而归于平淡的境界，很有点像王维晚年那富有禅意的山水诗，显然有佛家的功力在里面。

总之，张旭的书法贵在豪放，如道士仗剑，呼风唤雨；颜真卿的书法贵在端庄，似儒相临朝，浩然正气；怀素的书法则贵在神韵，像高僧参禅，出神入化。正如李白、杜甫、王维在诗歌领域中所起的作用一

样，张旭、颜真卿、怀素在书法艺术上也分别体现了儒、释、道三家在盛唐时代的审美理想。

当然了，以上的论述只是撮其大要。正像盛唐的思想不限于上述三家一样，盛唐的艺术也是丰富的、多元的。以书体而论，像李邕的行书、史惟则的隶书、李阳冰的篆书都有一定的历史地位。以书论而言，张怀瓘的《书断》既叙述了十种书体的发展和源流，又分析了二百余位书家的创作与贡献，实可谓是史论结合、品评得当。最后，值得特别一提的是李隆基，像李世民、武则天等人一样，这位玄宗皇帝也是一位书法高手。《旧唐书》说他“知音律，善八分书”，流传下来的碑铭有《凉国长公主碑》《赐益州长史张敬忠敕》《庆唐观圣铭》《石台孝经》等多种。今天，登临五岳之首的人们仍然可以在那高耸入云的悬崖峭壁上仰视其胸襟开阔、气势庞大的《纪泰山铭》。这一切，无不显示着盛唐书坛的气象和繁荣。

吴道子：天衣飞扬，满壁风动

审美作为一种文化，自有其超越具体艺术门类的普遍意义。盛唐时代，不仅音乐、舞蹈、诗歌、书法之间有着共同的时代精神，作为与书法同源的绘画艺术也不例外。《唐朝名画录》中有着这样一段记载：“开元中，驾幸东洛，吴生与裴旻将军、张旭长史相遇，各陈其能。时将军厚以金帛，召致道子于东都天宫寺为其所亲将施绘事。道子封还金帛，一无所受。谓旻曰：‘闻将军久矣，为舞剑一曲，足可当惠。观其壮气，可助挥毫。’旻因墨缞为道子舞剑。舞毕奋笔，俄顷而成，有若神助，尤为冠绝。道子亦亲为设色，其画在寺之西庑。又张旭长史亦书一壁，都邑士庶皆云：‘一日之中，获睹三绝。’”这段具有传奇色彩的记述不仅再一次印证了不同艺术门类之间的普遍联系，而且也暗示了吴道子的绘画与裴旻的剑舞、张旭的草书之间共同的审美趣味。

吴道子是盛唐时期最有影响的画家，后改名为道玄。我们知道，《老子》中有所谓“道可道，非常道”“玄之又玄，众妙之门”的说法。无论“道”，还是“玄”，都是道家、道教文化中的核心概念，从中似不难看出吴道子的文化修养和宗教情怀。张彦远认为，吴道子作画的秘诀是“守其神，专其一，合造化之功，假吴生之笔。向所谓意存笔先，画尽意在”（《历代名画记》）。这与《老子》所谓“致虚极，守静笃，万物并作，吾以观复”的悟道方法也是一致的。后世作坊画师在常画的“诸神存目”中将其列为“吴道真人”，与“三清”排在一起，这似乎也透露出了吴道子与道教之间的联系。

张彦远《历代名画记》云：“国朝吴道玄古今独步，前不见顾、陆，后无来者，授笔于张旭。此又知书画用笔同矣。张既号‘书颠’，吴宜为‘画圣’，神假天造，英灵不穷。众皆密于盼际，我则离披其点画；众皆谨于像似，我则脱落其凡俗。弯弧挺刃，植柱构梁，不假界笔直尺。虬须云鬓，数尺飞动，毛根出肉，力健有余。”由此可见，吴道子不仅承袭了张旭的笔法，在美学趣味上，他也和李白、张旭一样，属于浪漫型、开拓型、力量型一派。从题材上看，吴道子兼擅人物、山水、亭台、鸟兽等各种题材，尤以佛道中的人物、鬼神见长。据说，他笔下“变相人物，奇踪异状”，极尽想象、夸张之能事，很有点像李白诗歌中的神仙鬼怪。从创作上看，吴道子也属于灵感型、爆发型一类，据说，他嗜酒利赏，“每一挥毫必须酣饮”，“其画光立笔挥扫若风旋，人皆谓之神助”（《唐朝名画录》）。从技法上看，吴道子不拘泥于现成的章法，敢

于突破陈规，另起炉灶。据说，他“早年行笔差细，中年行笔磊落，挥霍如莼菜条。人物有八面生意活动”，“其傅彩，于焦墨痕中略施微染，自然超出缣素，世谓之吴装”。（《书鉴》）这种线条简约、色彩素雅的“吴家样”颇似李诗的自由、张书的洒脱。

开元年间，吴道子因画艺超群而被玄宗皇帝召入禁中，先后任供奉、内教博士等职。盛唐时代的宗教艺术非常发达，大大小小的道观和寺庙几乎成了公开的画廊，这给吴道子提供了充分的用武之地。据载，他一生中仅在长安和洛阳两地就绘有壁画三十余间，传至宋代宫廷中的卷轴亦有九十余件。当年，杜甫曾在洛阳玄元皇帝庙见其壁画《五圣朝元图》，曾作诗赞曰：“画手看前辈，吴生远擅场。森罗移地轴，妙绝动宫墙。五圣联龙衮，千官列雁行。冕旒具秀发，旌旆尽飞扬。”（《冬日洛城北谒玄元皇帝庙》）可惜这些作品未能保存下来。莫高窟103窟中的《维摩诘像》或被认为是他的作品。另外，流传至今的《送子天王图》可能是宋人的摹本，一般认为比较接近吴道子的风格。此画以浪漫的方式再现了释迦牟尼降生后，其父净饭王抱着他进入神庙，诸神向他礼拜的故事。作品选题奇特，将人、神、瑞兽置于同一个画面上，并构成了富有戏剧性的场面。净饭王怀抱着刚刚出生的悉达多太子，表情严肃，举止庄重，裙袂迎风飘舞，确有“吴带当风”之妙。在他的面前，一神怪伏地而拜，表现出张皇失措的样子，极尽“窃眸欲语”之姿。这种以人御神、以静制动的夸张处理，十分巧妙地反衬出幼年释迦的高贵与尊严。难怪段成式言其“惨淡十堵内，吴生纵狂迹。风云将逼人，鬼神如脱壁”（《酉阳杂俎·寺塔记》）呢。

如果说吴道子的宗教人物画与李白那惊风雨、泣鬼神的诗歌同具夸张、想象、神奇的魅力，那么吴道子的破墨山水画则与张旭那纵然天放、颓然天成的书法同具疏朗、豪放、自由的精神。《唐朝名画录》中有着这样一段记载：“明皇天宝中忽思嘉陵江水，遂假吴生驿驷，令往写貌。及回日，帝问其状。奏曰：‘臣无粉本，并记在心。’后宣令于大同殿图之，嘉陵江三百余里山水，一日毕。时有李思训将军，山水擅名，帝亦宣于大同殿图，累月方毕。明皇云：‘李思训数月之功，吴道子一日之迹，皆极其妙也。’”由于李思训死于开元年间，因而此处的时间显然有误，然而它却反映了吴道子“破墨山水”与李思训“青绿山水”异曲同工、各具特色的美学追求。中国绘画，大抵有“工笔”与“写意”二途。所谓“数月之功”的李氏山水，自然是一种接近于工笔画的“密体”；而所谓“一日之迹”的吴氏山水，显然是一种接近写意画的“疏体”。张彦远《历代名画记》云：“顾陆之神，不可见其盼际，所谓笔迹周密也。张吴之妙，笔才一二，象已应焉。离披点画，时见缺落。此笔不周而意周也。若知画有疏密二体，方可议乎画。”密体画穷神尽相，追求色彩的真实和细节的真实；疏体画遗貌取神，追求墨迹的骨法与整体的气韵。尽管这二者之间并不存在孰高孰低的问题，但在当时都是一种创举。事实上，只有到了吴道子以后，文献中才出现了与“青绿山水”异趣的“破墨山水”的记载。正像张旭的狂草打破了草体书的陈规一样，吴道子的破墨也突破了山水画的旧法。由是，“山水之变始于吴”的说法，并非过誉。

张萱：雍容典雅，绮罗人物

倘若我们将吴道子那天衣飞扬、满壁风动的宗教人物与张萱那雍容典雅、富态端庄的绮罗人物放在一起，其效果很像是同时欣赏张旭的草书与颜真卿的正楷。前者洋溢着超凡脱俗的出世精神，后者充满了一丝不苟的人间情怀。同为玄宗时代的宫廷画师，张萱的画风与吴道子刚好相反。在题材上，他不去选择神话故事，而是喜欢世俗生活，尤其是善于刻画宫廷妇女的形象。在手法上，他不大使用夸张的笔触和简约的色彩，而是喜欢工笔重彩，制造出浓郁厚重的生活气氛。《唐朝名画录》中说张萱“尝画贵公子、鞍马、屏障、宫苑、仕女，名冠于时。善起草，点簇景物位置、亭台、树木、花鸟、皆穷其妙”。《宣和画谱》所载张萱画迹四十七卷中有三十卷为仕女图，多半描写贵族妇女的世俗生活，如“整妆”“鼓琴”“猜谜”“烹茶”“赏雪”“出游”“挟弹宫骑”“七夕祈巧”“太真教鹦鹉”之类。流传至今的《捣练图》（彩图15）和《虢国夫人游春图》（彩图16）均为宋徽宗赵佶摹本。

周昉：人物丰秾，肌胜于骨

继张萱之后，由盛唐进入中唐的周昉将这种绮罗人物造型发展成为与“吴家样”平分秋色的“周家样”。这位出身贵族的画家有着“画仕女，为古今绝冠”的美誉，并把这种带有世俗化倾向的人物造型引进了宗教绘画，创作了美丽端庄的“水月观音”。周昉的作品现存者相传有《纨扇仕女图》、《簪花仕女图》（彩图17）、《调琴啜茗图》等。与吴道子“纯菜条”似的粗笔勾勒不同，周昉独创了“琴丝描”的细腻笔触。与吴道子乘兴挥毫、落笔便去的创作态度不同，周昉绘画一丝不苟、精益求精。郭若虚的《图画见闻志》记载，周昉在长安作画时，“都人士庶观者以万数，其间鉴别之士，有言其妙者，或有指其瑕者，随意改定。经月有余，是非语绝，无不叹其神妙”。真有杜甫作诗“语不惊人死不休”的精神。《图画见闻志》中还有一段记载，用以比较周昉和当时另一位画家韩幹的作品：“郭汾阳婿赵纵仕郎，尝令韩幹写真，众称其善。后请昉写之，二者皆有能名。汾阳尝以二画张于坐侧，未能定其优劣。一日，赵夫人归宁，汾阳问曰：‘此画谁也？’云：‘赵郎。’复曰：‘何者最似？’云：‘二者皆似，后画者为佳，盖前画者空得赵郎状貌，后画者兼得赵郎情性笑言之姿尔。后画者，乃昉也。’”由此看来，无论在创作技法和创作态度上有多大的差距，有一点是周昉与吴道子共同的，即都在追求“形似”与“神似”的统一。这也正是他们高于韩幹等人而成为一流画家的原因所在。

与张萱一样，周昉的人物造型亦多雍容华贵、浓丽丰满之态。董广川跋他的《按筝图》说：“尝持以问人曰：‘人物丰秾，肌胜于骨，盖画者自所好者？’余曰：‘此故唐世所好，尝见诸说，太真妃丰肌秀骨，今见于画也肌胜于骨。昔韩公言，曲眉丰颊便知唐人所尚，以丰肌为美。昉于此，知时所好而图之矣。”其实不仅张萱、周昉笔下的仕女，就连韩幹的马，可见《夜照白图》（028）、韩滉的牛，都以体态丰满而见长。从这里出发，很容易使人联想起“唐三彩”中那一个个肌胜于骨的绮罗人物。如果再想得远一点，那便是颜真卿浓丽丰满的楷书了。比较张萱、周昉的作品，其共同之处不仅在于世俗的倾向和宫廷的趣味，也不仅在于色彩的浓郁和笔触的细腻，还在于他们都善于动中取静，追求一种雍容典雅、仪态万方的气度，一种类似于古希腊的“高贵的单纯，静穆的伟大”。这一点，正是后代画家所难以企及的。在盛唐的雕塑，在杜甫的诗歌，在颜真卿的书法中，我们都曾发现过这种深厚的修养和高雅的气质。



028 韩幹《夜照白图》

李思训：轻墨重彩，金碧辉煌

在人物画方面，张萱、周昉与吴道子形成了泾渭分明的美学特色；在山水画方面，李思训、李昭道同吴道子实现着各领风骚的艺术追求。上面提到的“李思训数月之功，吴道子一日之迹”的说法，只能说明二者画体上的疏密之分，而非高下之别。恰恰相反，唐明皇说得十分清楚：“皆极其妙也！”遗憾的是，吴道子的山水墨宝今已不存。有幸的是，李思训的青绿江山尚能看到。这位被称为“国朝山水第一”的唐室宗亲虽生年较早，但因规避武后临政而一度隐遁，其主要影响仍在盛唐。他一家五口皆擅丹青，尤其是右武卫大将军本人和他的儿子李昭道，遂有“大李将军”“小李将军”之称。传为李思训原作的《江帆楼阁图》和李昭道摹本的《明皇幸蜀图》（彩图18）是我们研究其父子画风的珍贵对象。从线条上看，前者对植被的处理极其细致，后者对山石的描绘也相当严谨，二人显然继承并发扬了展子虔、郑法士等人“细密精致而臻丽”的风格，倘非数月之功，确乎难以奏效。若仅就对象的“再现”而言，二李的这种“密体”是吴道子之“疏体”所难以比拟的，《历代名画记》中说：“思训格品高奇，山水绝妙，鸟兽草木，皆穷其态。”讲的就是这个意思。可见“疏”有“疏”的放达，“密”有“密”的精致。从色彩上看，前者将近处的青山翠岭与远处的碧江苍天进行由深至浅的过渡性处理，给人以烟波浩渺之感；后者将山前的奇峰怪石与山后的清风白云进行虚实相间的对比性处理，以造成险峻嵯峨之势。二人显然继承了展子虔等人“青绿重色，工细巧整”的风格，并在前人小青绿设色的基础上有所突破，开创了“青绿为质，金碧为纹”的“金碧山水”的先河。若仅就画面的质感而言，二李的这种“重彩”也是吴道子之“轻色”所难以比拟的。关于这一点，《唐朝名画录》中的一段记载虽然有些夸张，但却耐人寻味：“明皇召思训画大同殿壁兼掩障。异日，因对语思训云：‘卿所画掩障，夜闻水声，通神之佳手也。’”可见“轻”有“轻”的飘逸，“重”有“重”的质感。从境界上看，前者江流开阔，视野浩渺；后者山形险峻，气势巍峨。其格调之高、胸襟之大，似乎是前代画家所难以比拟的。在这一点上，他们与同为盛唐的吴道子倒是异曲同工、颇为一致了。

张彦远《历代名画记》在谈及盛唐绘画时说：“山水之变，始于吴，成于二李。”这与盛唐书法之变始于张旭而成于颜真卿的历史事实似乎有着某种奇妙的相似之处。正如我们曾经指出的那样，张旭横扫千军的草书是“盛唐气象”，颜真卿气势开张的楷书也是“盛唐气象”。那么我们同样也必须承认，吴道子出神入化的宗教人物是“盛唐气象”，张萱、周昉

雍容典雅的绮罗人物也是“盛唐气象”；吴道子磊落狂放的破墨山水是“盛唐气象”，李思训、李昭道宏伟壮丽的金碧山水也是“盛唐气象”……

王维：诗中有画，画中有诗

然而不要忘记，与儒、释、道三足鼎立的意识形态相对应，我们在谈到盛唐诗歌时涉及了三种风格，在谈到盛唐书法时也涉及了三种风格，那么在谈到盛唐绘画时是否也有第三种风格存在呢？换言之，与诗歌中的王维、书法中的怀素相对应，盛唐时代是否也有着一种超凡脱俗的画风存在呢？在这一方面，我们寻找到的代表人物应该是王维和张璪。王维不仅是一流的诗人，也是一流的画家，《旧唐书》本传说他“笔踪措思，参于造化”，“云峰石色，绝迹天机，非绘者之所及也。”可见他不仅画艺甚高，也像怀素的书法那样，有着绚烂之极，归于平淡的倾向，这一点亦与其诗歌的美学风格相为表里。遗憾的是，唐人张祜即已发出了“右丞今已殁，遗画世间稀”（《题右丞山水障子》）的慨叹，时至今日，除《辋川图》摹本石刻外，我们只能从《雪溪图》《江山雪霁图》等摹本或拟作中来窥测他的画风了。至于另一位盛唐画家张璪则不仅《画境》未存，生平也很模糊。但据五代画家荆浩的《画笔记》可知，张璪的山水画“树石气韵俱盛，笔墨积微，真思卓然”，可知与王维同道。而他那句“外师造化，中得心源”的名句，亦深得佛家之禅理，故可谓是摩诘第二了。

从现有的资料看，王维以山水见长，但也能画佛像和人物，其《孟浩然骑驴像》曾为时人所重。《伏生授经图》现存于日本大阪市立美术馆，传为王维所作。该图取材于汉初学者伏生在“焚书坑儒”之后重修《尚书》的历史故事。画面线条舒缓，色泽收敛，没有寓言，没有激情，没有戏剧性的场面和冲突，在静止的人物造型中突出伏生恬淡自足、安详宁静的心态。这种人物造型既不同于吴道子笔下虬须云鬓的神怪，也不同于张萱、周昉笔下富贵端庄的仕女，而另有一种身居尘世而又超凡脱俗的气质。这里的伏生与其说被处理成一个皓首穷经的儒者，不如说更像一个打坐参禅的居士：他表情淡漠，却神态自如；他骨瘦如柴，却精神矍铄。这很容易使人们联想起苏轼在观看了开元寺东塔所保留的王维壁画后所作的那番评论：“祗园弟子尽鹤骨，心如死灰不复萌。”这，也便是佛家的境界了。

最能体现王维特色的，当然还是那些与其山水诗齐名的山水画。苏东坡曰：“味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗。”（《东坡题跋·书摩诘蓝田烟雨图》）可见其诗其画是相互沟通的。《唐朝名画录》说他的《辋川图》有一种“意出尘外”的诗境，是一种没有文字的

《辋川集》，可说是诗影响了画；《宣和画谱》说他的诗句如“落花寂寂啼山鸟，杨柳青青渡水人”“行到水穷处，坐看云起时”“白云回望合，青霭入看无”等“皆所画也”，可谓是画影响了诗。或许在王维那里，诗与画本无谁先谁后的问题，说它们交互影响、彼此渗透更为合适一些。说到底，摩诘毕竟是摩诘，诗也好，画也好，无外乎一个“禅”字。想开了，悟透了，也就什么都有、什么都没有了。正像怀素同时汲取了张旭、颜真卿的笔法而又有所创新一样，王维既从吴道子那里吸收了破墨山水的简约，“画山水树石，纵似吴生”；又从李思训那里吸收了青绿山水的细腻，笔墨婉丽、意象空濛。他的画该简约时便简约，该细腻时便细腻，从而“风致标格特出”，形成了既不同于吴道子、又不同于李思训的独家风范。从传为王维的《雪溪图》中可知，那是一种清逸淡远而又风姿绰约的美：画中的小屋是精致细腻的，周围的雪景是朦胧简约的，于是“有”与“无”“色”与“空”这一对对可以囊括宇宙万物的哲学命题在一幅小小的画卷之中统一了起来，它令人感悟，令人陶醉，令人回味无穷。

总之，如果说初唐时代的审美文化，是要在折中南北的前提下确立衔花佩实、风骨寄兴的壮美理想；那么盛唐时代的审美文化，则要以容纳百川的胸襟将各种民族、各种意识形态的精神气质吸收进来、发散开去，这局面在整个中国审美文化史上便构成了极其精彩、极其辉煌的一页，它宽容、大度、恢弘而又壮阔……



三、中唐：五光十色

经过连年的内乱和反复的用兵，“安史之乱”的创伤终于被抚平。然而表面上的光复并不能掩盖内在的隐患，于是，在“藩镇割据”和“朋党之争”的内忧外患下，唐代社会进入了一个相对稳定而又矛盾重重的时期。这便是由德宗、顺宗、宪宗、穆宗、敬宗、文宗等皇帝统治下的大约六十余年的中唐。

如果说“安史之乱”还只是唐代社会的转折点，那么中唐则开始了由整个封建社会前期向后期的过渡。在这一时期，庄田制取代了均田制，两税法取代了租庸调法，货币流通加大，商业贸易发达，南北联系加强，科举制度健全，中小地主阶级逐渐参与并掌握了各级政权……总之，到了这一时期，该成熟的都成熟了，该完善的都完善了；同时，那些既不可避免，又无法解决的矛盾，也都暴露出来了。正像一个人长到了成年，既拥有了发达的四肢和健全的头脑，同时也真正看到了自己无法挽回的归宿。在这种状态下，有的人死心了，有的人超然了，有的人转向了世俗的趣味与感官的享受，有的人还抱着“中兴”的梦想或“革新”的计划作最后的努力和挣扎。与此同时，人们的审美意识和精神面貌也便发生了深刻的裂变，其裂变的方向是那样的丰富、那样的复杂，似乎每个流派甚至每个作家都无处安顿那漂泊的思绪，而要在这个动荡的年代里寻找到自己独特的价值归属和精神寄托。于是，“五光十色”的中唐艺术就这样出现了。

1.“俗人多泛酒，谁解助茶香”：陶瓷、饮食

尽管审美文化是“一种更高的、更远离经济基础的意识形态”，但它终究要受到社会生活的影响和制约。随着大唐帝国的由盛转衰，雕塑不再那样宏伟了，壁画不再那样艳丽了，乐舞不再那么壮观了，就连小小的三彩陶器也极其敏感地迅速衰落，无论是在数量还是在质量上都大不如以前了。然而中唐自有中唐的魅力，传奇在兴起，散文在兴盛，诗歌在花样翻新地开辟着新的审美空间，就连吃饭的用具和杯中的饮料也在发生着趣味性的转变。这便是一个很有意思的话题了。

白瓷饮酒，青瓷品茶

在陶瓷领域，如果说“唐三彩”以其饱满的造型、浓重的色彩、喧闹的格调体现了富丽堂皇的盛唐气象，那么白瓷和青瓷则以其素朴的造型、淡雅的色彩、含蓄的格调体现着完全不同的中唐精神，并向着晚唐的优雅，甚至宋代的飘逸相过渡。从时间上看，白瓷由来已久，青瓷也不始于中唐，但考古资料表明，它们（尤其是青瓷）在中唐以后确乎明显地多了起来，而且其器物造型与唐代的金银器皿有着相当密切的关系，表明金银器皿正在逐渐被瓷器所取代。从空间上看，学术界有所谓“南青北白”之说，也就是说南方以浙江慈溪县的越窑为代表，其瓷器为单纯的青色或以青色为主要基调的斑彩釉瓷；北方则以河北内丘县的邢窑为代表，其瓷器为单纯的白色或以白色为主要基调的斑彩釉瓷。从特点上看，白瓷如雪，素朴大方；青瓷似玉，温润含蓄。尽管它们之间有风格上的差异，但却在审美趣味上共同唱出了“唐三彩”的反调。

邢窑白瓷的特点是胎质厚重细密，釉色洁白晶莹，给人以素朴大方之感，尤其是适于饮酒。故而元稹《饮致用神麴酒三十韵》云：“七月调神麴，三春酿绿醽。雕镌荆玉盏，烘透内丘瓶。”隋及唐初，邢瓷仅限于上层贵族享用，尚未普及民间。中唐时期，白瓷制作普遍，天下贵贱通用。具体说来，邢窑白瓷分粗、细两种，粗瓷以民用为主，细瓷供宫廷和上流社会使用。中唐以后，其形制也开始变得娇小娟秀起来。

越窑青瓷的特点是胎质坚硬细腻，釉色青翠莹润，给人以隽永高雅之感，尤其是适于饮茶。故而陆羽《茶经》云：“碗越窑上，鼎窑次，婺州次，岳州次，寿州、洪州次。或者以邢处越州上，殊为不然。若邢瓷类银，越瓷类玉，邢不如越一也；若邢瓷类雪，则越瓷类冰，邢不如越二也；邢瓷白而茶色丹，越瓷青而茶色绿，邢不如越三也。”一般说来，唐代的陶瓷器皿造型浑厚朴实，而中唐以后的越瓷则开始转向秀美。优美的造型与翠绿的色泽相搭配，自然便有了极高的美学价值。陆龟蒙《秘色越器》诗云：“九秋风露越窑开，夺得千峰翠色来。”

烹茶话隐士，煮酒论英雄

越州青瓷的发展显然与中唐以后饮茶风气的盛行相同步，这样一来，我们便由器物文化转移到了饮食文化。在中国历史上，饮食与审美的关系由来已久，甚至有人从“羊大为美”的角度出发，认为早期的美感就是从味觉的快感演变、发展而来的。所谓“食不厌精，脍不厌细”，当饮食不仅仅是为了果腹而是一种享受的时候，它的美学因素便开始萌生了。到了唐代社会，饮食中的审美因素已相当充分，不仅有了诸如熊白啖、炙鹅掌、浑羊殁忽、金齑玉脍、镂金龙凤蟹之类脍炙人口的美味佳肴，有了诸如洁白如玉的庾家粽子、漉去肥汤的肖家馄饨、色泽考究的樱桃饆饠、质感晶莹的冷胡突等风味小吃，而且还出现了模拟乐舞场面的“素蒸音声部”和再现田园风光的“辋川图小样”等大型系列食品，其审美的价值甚至已高出了食用的价值。

然而，真正值得在审美文化史上大书特书的还不是这些，而是日常生活中最主要的两种饮料——酒与茶。

窃见神农会尝百草，五谷从此得分；轩辕制其衣服，流传教示后人。仓颉致其文字，孔丘阐化儒因。不可从头细说，撮其枢要之陈。暂问茶之与酒，两个谁有功勋？阿谁即合卑小，阿谁即合称尊？今日各须立理，强者先饰一门。

茶乃出来言曰：“诸人莫闹，听说些些。百草之首，万木之花，贵之取蕊，重之取芽，呼之茗草，号之作茶。贡五侯宅，奉帝王家，新时献入，一世荣华。自然尊贵，何用论夸！”

酒乃出来：“可笑词说！自古至今，茶贱酒贵。单醪投河，三军告醉。君王饮之，叫呼万岁；群臣饮之，赐卿无畏。和死定生，神明歆气。酒食向人，终无恶意，有酒有令，人义礼智。自合称尊，何劳比类！”

……

茶为酒曰：“我之茗草，万木之心，或白或玉，或似黄金。明（名）僧大德，幽隐禅林，饮之语话，能去昏沉。供养弥勒，奉献观音，千载万劫，诸佛相钦。酒能破家散宅，广作邪淫，打却三盏已（以）后，令人只是罪深。”

酒为茶曰：“三文一[illegible]（[illegible]），何年得富；酒通贵人，公卿所慕。曾道赵主弹琴，秦王击缶，不可把茶请歌，不可为茶交舞。茶吃只是胃

疼，多吃令人患肚，一日打却十杯，肠胀又同衙鼓。若也服之三年，养虾□得水病报。”

茶为酒曰：“我三十成名，束带巾栉。蓦海其江，来朝今室。将到市鄽，安排未毕，人来买之，钱财盈溢。言下便得富饶，不在明朝后日。阿你酒能昏乱，吃了多饶啾唧，街上罗织平人，脊上少须十七。”

酒为茶曰：“岂不见古人才子，吟诗尽道：渴来一盏，能生养命。又道：酒是消愁药。又道：酒能养贤。古人糟粕，今乃流传。茶贱三文五碗，酒贱中（盅）半七文。致酒谢坐，礼让周旋，国家音乐，本于酒泉。终朝吃你茶水，敢动些些管弦！”

……

敦煌遗书中的这卷《茶酒论》大概是中国历史上最早的酒茶官司了。我们知道，若从社会风尚的角度而言，我国酒文化的历史要比茶文化悠久得多。然而从上文的写作年代可知，至迟在北宋的开宝年间，茶已上升到与酒平分秋色的地位。而这一转变，则正是从唐代开始的。显然，上述茶酒之辩，多含意气之争。其实这两种饮料，虽各有各的弱点，也各具各的优势。相对而言，酒的这种特性，使之非常适合于开放的、发散的、激情洋溢的盛唐社会；茶的这种功能，使之在收敛的、慎独的、需要反思的中唐时代大受欢迎。因此，就在越窑青瓷取代了唐三彩而占据主导地位的同时，饮茶之风也部分取代了饮酒之风而成为一个时代的文化表征。

我们说盛唐是一个饮酒的时代，并不是说只有这个时代的人才饮酒，而别的时代的人不饮酒，而是说这个时代的人不仅爱饮酒、会饮酒，而且也最具有潇洒狂放的酒神精神。关于这一点，我们不妨先来读一读杜甫的《饮中八仙歌》：

知章骑马似乘船，
眼花落井水底眠。
汝阳三斗始朝天，
道逢麴车口流涎，
恨不移封向酒泉。
左相日兴费万钱，
饮如长鲸吸百川，
衔杯乐圣称避贤。
宗之潇洒美少年，
举觞白眼望青天，
皎如玉树临风前。
苏晋长斋绣佛前，
醉中往往爱逃禅。
李白斗酒诗百篇，
长安市上酒家眠。
天子呼来不上船，

自称臣是酒中仙。
张旭三杯草圣传，
脱帽露顶王公前，
挥毫落纸如云烟。
焦遂五斗方卓然，
高谈雄辩惊四筵。

再让我们来看一看《新唐书》中关于孟浩然饮酒的记载：

采访使韩朝宗约浩然偕至京师，欲荐诸朝。会故人至，剧饮欢甚。或曰：“君与韩公有期。”浩然叱曰：“业已饮，遑论他！”卒不赴。朝宗怒，辞行，浩然不悔也。

这里的饮酒，既不同于初唐王绩“落花随处下，春鸟自须吟。兀然成一醉，谁知怀抱深？”（《春晚园林》）的消极避世；也不同于中唐白居易“绿蚁新醅酒，红泥小火炉。晚来天欲雪，能饮一杯无？”（《问刘十九》）的闲适感怀；更不同于晚唐罗隐：“得即高歌失即休，多愁多恨亦悠悠。今朝有酒今朝醉，明日愁来明日愁。”（《自遣》）的借酒浇愁；他们喝得是那样的欢快、那样的酣畅、那样的没有节制、那样的无拘无束，仿佛整个大唐盛世都在他们的醉眼朦胧中自由地旋转起来，供他们享受、供他们欣赏。“饮，诗人之通趣矣。”他们不仅在醉意中欣赏、把玩这个世界，还要在醉态中美化、创造这个世界，于是便有了借酒赋诗、借酒挥毫、借酒舞剑等一系列传说。很难想象，倘若不去借助酒的媒介和力量，盛唐艺术会如此的豪放自如、如此的酣畅淋漓！

陆羽《茶经》的美学意义

如果说“开元盛世”助长了人们豪放的酒兴，那么“安史之乱”则使得酣醉之人顿然酒醒。社会的变故引发人们深入的反思，于是，进入中唐以后，酒的时代便渐渐转化为茶的时代。从历史上看，中国是最早利用和生产茶叶的国家。《神农本草》记载：“神农尝百草，日遇七十二毒，得荼而解。”这里所说的“荼”，便是早期用作药物的茶。而将解毒之“荼”改写为止渴之“茶”，正是唐人的事情。封演的《封氏闻见记》云：“茶早采者为茶，晚采者为茗，《本草》云，止渴令人不眠。南人好饮，北人初不饮。开元中，泰山灵岩寺有降魔师，大兴禅教。学禅，务于不寐，又不夕食，皆许其饮茶。人自怀挟，到处煮饮。从此转相仿效，遂成风俗。自邹齐沧棣，渐至京邑，城市多开店铺，煮茶卖之，不问道俗，投钱取饮。其茶自江淮而来，舟车相继，所在山积，色额甚多。”由此可见，最早将茶叶由药物变为饮料，是南方人的事情。后来由于禅宗由南向北的发展，才将饮茶之风带到北方，并逐渐由宗教的习俗变成了社会的风尚。更多的资料表明，虽然开元时代的灵岩寺在这一过程中起到了由南到北的转折作用，但茶叶在北方的真正普及，则是在禅宗盛行的中唐时代。正是在中唐时代，大批量的茶叶贸易不得不受到了官方的控制，实行了严格的榷茶法和茶贡制。也正是在中唐时代，出现了著名的“茶圣”陆羽及其《茶经》。

在《新唐书》中，陆羽是作为一名隐士而被记载下来的。他的生身父母不详，从小在寺院中长大，自筮得名，性格孤傲。这样一位江湖散人，却把自己的一生献给了茶叶，于是便“隐”出了大“名”。陆羽的成名，主要来源于两个方面：一是他传奇般的生平，一是他传奇般的著作。

关于陆羽的生平，人们了解得不多，只知道他是一个品位很高的人。这一点，可以从他好友的诗中看出：“九日山僧院，东篱菊也黄。俗人多泛酒，谁解助茶香？”（皎然《与陆处士羽饮茶》）“千峰待逋客，香茗复丛生。采摘知深处，烟霞羡独行。幽期山寺远，野饭石泉清。寂寂燃灯夜，相思磬一声。”（皇甫曾《送陆鸿渐山人采茶回》）大概陆羽的一生就是这样，不是品茶，就是采茶，或者是品了复采，采了复品……最终陆羽也就成了茶叶的化身，成了世界上独一无二的“茶圣”。正像他自己所说的那样，“不羡白玉杯，不羡黄金罍。不羡朝入省，不羡暮入台。惟羡江西水，曾向金陵城下来”（《六羡歌》）。至此，在我们

的脑海里已幻化出一个沉浸于自然、漂泊于羁旅、尝遍了千山之茶、品遍了万河之水的“茶圣”的形象了。关于陆羽饮茶的传说，可谓是神乎其神。当年，湖州刺史李季卿在维扬巧遇陆羽，席间赞曰：久闻陆处士品茶大名，这附近扬子江上的南零之水又有天下第一的美誉，岂可错过？遂令军士负瓶取水，请陆羽烹茶。结果水到之后，陆羽舀了一勺看看说：这水虽然是江水，但非南零之水，而是附近岸边的水。军士争辩道：水是我亲自划船到南零江心取来的，岂敢说谎！说罢便倾瓶往外倒。倒至一半时，陆羽示意停止，说剩下的才是南零之水，可以烹茶。军士闻之大惊，只得承认事实。原来那军士确实到南零江心打了一瓶水，但运至岸边时因浪大船摇，洒了一半，军士怕回来不够用而受到责备，遂又就近用江水充满了此瓶，谁知就是这半瓶江水也瞒不过“茶圣”的眼睛……此类故事还有很多，于是陆羽烹茶、品茶的能力也便在这些故事中渐渐被神化了。时至今日，茶叶店的老板们还要供奉陆羽的圣像，可见其影响之深。

如果说陆羽的生平中掺有许多传说的成分，那么陆羽的著作则实实在在地摆在那里。《茶经》共三卷十章：上卷讲茶的起源、造茶的工具、茶的制作方法，中卷讲有关茶叶的各种器皿，下卷讲茶的煮法、茶的饮法、茶的记事、茶的产地、茶的简略用途、有关茶的图画。真可谓是一部史论结合、图文并茂的茶叶大全。在陆羽看来，饮茶是一件好事，也是一件难事。“茶有九难：一曰造，二曰别，三曰器，四曰火，五曰水，六曰炙，七曰末，八曰煮，九曰饮。”这其中任何一个环节出现小小的差错，都不可能达到最佳的结果。于是书中便不厌其烦地告诉人们，什么季节、什么天气采茶最好，什么时辰、什么火候焙茶最妙，用什么样的方法来辨别茶的好坏，用什么样的器皿来进行茶的加工，烹茶之火要用什么样的燃料，饮茶之水要到哪里寻找，以及什么样的水装在什么样的容器中用什么样的燃料烧到什么样的火候煮成什么样的茶倒在什么样的杯中等等。人们不禁要问，这种近乎病态的严格究竟要达到什么目的，难道仅仅是为了一饮了之吗？是，也不是。在陆羽那里，茶叶虽然只不过是一种饮料，但人们可以从中引发出一个超凡脱俗的梦幻般的世界。于是，品茶就变成了一种审美的鉴赏，而饮茶之前的一系列准备活动也便成了艺术。这，便是《茶经》的奥秘所在。

因此，在我们看来，陆羽及其《茶经》的出现，不仅是中国茶叶史上的一件大事，而且是中国审美文化史上的一件大事。在此之前，饮茶仅仅是为了治病或解渴。在此之后，饮茶则被上升为艺术或宗教。从宗教的角度上讲，采茶和造茶的过程就像坐禅一样，它是一种精益求精而又陶然忘我的修炼。从艺术的角度上讲，饮茶和品茶的过程就像审美一样，它是一种摆脱世俗而又出神入化的境界。于是，自陆羽之后，文人墨客品茶、赏茶、赋茶蔚然成风，皎然、卢仝、皇甫冉、白居易、杜牧、李中等人均以茶入诗。所谓“饮，诗人之通趣矣”中的“饮”字，便不只是饮酒，而且是饮茶了。只是饮酒之趣不同于饮茶之趣，从而饮茶之诗也不同于饮酒之诗了。韦应物《喜园中茶生》诗云：“洁性不可污，为饮涤尘烦。此物信灵味，本自出山原。聊因理郡余，率尔植荒园。喜随众草长，得与幽人言。”这是一种平和而非刺激的饮料，但却同样可以荡

涤人间的污浊；这是一种清醒而非迷狂的状态，但却同样可以摆脱世俗的烦恼。如果说饮酒之诗的要义是宣泄、是放达、是反叛，那么饮茶之诗的要义则是超脱、是静谧、是归隐。尽管这种区别不宜搞得过于绝对，但它确乎分出了“盛唐之音”与“中唐之响”的差异所在。

公元804年，大约就是陆羽去世的那年，日本的留学僧侣空海来到了中国，他带走了大量的中国书籍，也带走了唐代的茶文化。“这样，由陆羽首次集大成的茶的高超的哲学和思想，不能不被漂渡到中国的使节们所继承。”“这种中国原有的对茶之意义的把握和解释方法——对茶的态度被原封不动地移入日本了。中国诗人、文人们想从腐败的社会、炎凉的世态和繁杂的现实中逃脱出来，去寻找一个思想自由——任诗趣自由飞翔的世界。他们的理想、实际的做法和寄于茶的精神等都汇成一股潮流，同步流淌在日本。”[1]这便成为日本“茶道”的源头。

在中国本土，宋代的蔡襄继陆羽《茶经》之后编撰了《茶录》一书，继续发展着茶的理念。然而，随着社会风尚的变化发展，茶文化在元代以后便明显衰落下去，被更加世俗的民间趣味取而代之了。

[1]　千宗室《〈茶经〉与日本茶道的历史意义》第64、59页，南开大学出版社，1992年版。

2.“移时施朱铅，狼藉画眉阔”：民俗、服饰

“安史之乱”虽然给唐代社会以重大的打击，但并未使其迅速灭亡。政治上，盛唐时代的辉煌业绩使人们对李氏王朝并未失去信心；经济上，刘晏的疏通漕运、改革榷盐法，杨炎的革除弊政、倡行两税法等措施，确实产生了明显的效果；军事上，郭子仪收复二京，裴度等平定淮西的努力也着实取得了一定的战绩……因此，对待同一个中唐，不同的人有着不同的理解、不同的感受、不同的幻想。

斗茶、斗酒、斗琴的风尚

超凡脱俗的饮茶之风，毕竟只是少数知识分子的事情，多数达官贵人、平民百姓还不想就此放弃世俗的享受，相反，处在这样一个文化裂变时期，世俗的欲望不仅强烈，而且畸形。

郎士元诗句清绝轻薄，好为剧语，每云：“郭令公不入琴，马镇西不入茶，田承嗣不入朝。”马知此，语之曰：“郎中言燧不入茶，请左顾为设也。”即依期而往。时豪家食次，起羊肉一斤，层布于巨胡饼，隔中以椒豉，润以酥，入炉迫之，候肉半熟食之，呼为“古楼子”。马晨起啖古楼子以伫，士元至，马喉干如窑，即命急烹茶，各啜二十余瓯。士元已老，虚冷腹胀，屡辞，马辄曰：“马镇西不入茶，何遽辞也？”如此又七瓯，士元固辞而起，及马，气液俱下，因病数旬，马乃遗绢二百匹。（《唐语林》卷六）

这里对饮茶的理解，与陆羽大相径庭。它不再是一种形而上的精神追求，而是一种形而下的斗气使性。问题在于，中唐时代，这种斗茶、斗酒、斗棋、斗琴的事情绝非孤例，它反映了一股争奇好胜、骚动不安的心理情绪。

贞元中，有康昆仑第一手，始遇长安大旱，诏移南市祈雨。及至天门街，市人广较胜负，斗声乐。即街东有康昆仑，琵琶最上，必谓街西无以敌也。遂令昆仑登彩楼，弹一曲新翻羽调绿腰。其街西亦建一楼，东市大诮之。及昆仑度曲，西市楼上出一女郎，抱一乐器，先云：“我亦弹此曲，兼移在枫香调中。”及下拨，声如雷，其妙入神。昆仑即惊骇，乃拜请为师。女郎遂更衣出见，乃僧也。盖西市豪族厚赂庄严寺僧善本姓段，以定东鄽之声。（《乐府杂录》）

在这种“广较胜负”的环境中，一切都可以通过“厚赂”而取胜。“长安风俗，自贞元侈于游宴，其后或侈于书法绘画，或侈于博弈，或侈于卜祝，或侈于食服，各有所蔽也。”（《唐国史补》卷下）即使是赏花，也不再有“人闲桂花落，夜静春山空”的逸致和“夜来风雨声，花落知多少”的闲情，而只是“春风得意马蹄疾，一日看尽长安花”（孟郊《登科后》）的浮躁和“豪少居连鳷鹊东，千金使买一花红”（刘言史《买花谣》）的夸饰。一种急不可耐的、炫耀性的消费观念，渗透到了审美领域。这种风气可能与两税法实行之后货币流通加大、商业贸易发达的社

会现实有关，同时也表现出一种人生几何、时不我待的社会情绪。中唐时代就像一个人的中年一样，少了几分少年创业的抱负，多了几分及时行乐的颓唐。于是，人们对于艺术、对于美便常常采取一种要占有、要消费、要挥霍的极端态度。

当然了，这种态度最为极端的表现还是在金钱与才学、金钱与艺术、金钱与美色的关系上。《新唐书》记载，刘叉怀才不遇，以能诗而投奔于韩愈门下，“后以争语不能下宾客，因持愈金数斤去，曰：‘此谀墓中人得耳，不若与刘君为寿。’愈不能止。归齐、鲁，不知所终。”这故事很容易使人联想起陈子昂“一朝散万钟之粟而不求报”（卢藏用《陈氏别传》）的事迹。从性格上讲，刘、陈二人都有些豪侠之气，但在对待金钱的态度上，却不可同日而语。《新唐书》又载，裴度修福先寺，欲求文士白居易撰写碑文，其署下皇甫湜拍案而起，“怒曰：‘近舍湜而远取居易，请从此辞。’度谢之。湜即请斗酒，饮酣，援笔立就。度赠以车马缯彩甚厚，湜大怒曰：‘自吾为《顾况集序》，未常许人。今碑字三千，字三缣，何遇我薄邪？’度笑曰：‘不羁之才也。’从而酬之。”裴度将军请皇甫湜撰文与我们前面提到的裴旻将军请吴道子绘画的性质是一样的，因而也容易使人产生联想，两者的差别只在于“道子封还金帛，一无所受”，皇甫湜则大叫“今碑三千，字三缣，何遇我薄邪”？这一差别不能仅仅在个人的修养上寻找原因，或许还有时代的根据。《唐诗纪事》记载了韦、鲍二人以马换妾的故事：“鲍有美妾，韦有良马。鲍以梦兰、小倩佐欢，饮酣停杯，阅马轩槛。韦曰：‘能以人换马，任选殊尤。’鲍欲马之意颇切，密遣四弦更衣盛妆，顷之而至。”这又很容易使人们联想起李白“五花马，千金裘，呼儿将出换美酒”的诗句，但表面相近的二者却有着本质的不同。我们常说，真理前面再走一步便是谬误。其实，潇洒与放纵、直率与贪婪之间有时也仅有一步之遥。此步之内，还是盛唐；此步之外，便是中唐了。

尚浮、尚荡、尚怪的服装

当然了，同一个中唐，不同时期的社会风气也是不同的。《唐国史补》云：“天宝之风尚党，大历之风尚浮，贞元之风尚荡，元和之风尚怪。”从党正不阿的盛唐余绪，进入浮华、放荡乃至光怪陆离的中唐以后，不仅人们的言谈举止发生了变化，而且衣着服饰也出现了改观。从初唐到盛唐，人们的衣着服饰呈现出由保守向开放、由朴素向绚丽的发展趋势。这一点，我们前面在有关男女首服的变化中已经有所论及。这里再看女子的衣着与化妆。

初唐女装，仍沿隋代旧制，上穿小袖短襦，下着紧身长裙。从经济的原因看，这种装束较为节俭；从文化的原因看，这种装束受胡服的影响。但是，随着经济的发展和文化的融合，女装的衣袖不断加宽，裙子也日渐肥大。到了盛唐，便呈现出一种雍容华贵、飘飘欲仙的美学效果。中唐以后，这种趋势不断发展，越演越烈，不仅超出了审美的需求，而且造成了严重的浪费。据《新唐书》记载，到了文宗即位时，甚至不得不明文规定：衣袖一律不得超过一尺三寸。但是，在那个“尚浮”“尚荡”“尚怪”的时代里，皇帝的诏书也不能扭转社会的风尚，“诏下，人多怨者”，甚至我行我素，宽袖如初。

与衣裙相似的情况还有披巾，唐代妇女的披巾分披帛与帔子两种。制度规定士庶女子在室者搭披帛，出嫁者披帔子。这种规定主要是出于伦理的考虑。然而在事实上，或许是出于爱美的需要，或许是出于浮华的心理，一些出嫁后的中年妇女却仍然披戴妙曼、艳丽的披帛。正像史书上记载的那样，“风俗奢靡，不依格令，绮罗锦绣，随所好尚。”

不仅衣裙、披巾如此，而且发式、面饰也一样。古代妇女，常常将头发盘在头顶或脑后，形成所谓“发髻”。由于挽束的方式不同，便产生出不同的美学效果。总的来说，隋代妇女的发髻还比较简单，一般多为平顶式，将头发盘成两至三层，像帽子的形状。入唐以来，大多改为云朵形，且有了上耸的趋势。太宗以后，花样翻新，有了“反绾髻”“乐游髻”“半翻髻”等样式，发髻渐高。到了开元年间，又流行起“回鹘髻”“双环望仙髻”等更为复杂的样式。天宝以后，胡帽渐废，假发流行，两鬓抱面、一髻抛出的“抛家髻”最为时髦，此外还有“蛮鬟”和“椎髻”等多种形式。继此以后，踵事增华，不仅发髻越来越高，而且还在上面缀以花朵，直至出现了“髻鬟峨峨高一尺”（元稹《李娃行》）、“一丛高鬓绿云

光”（王涯《宫词》）的风尚。

贴额黄、缀花钿、抹胭脂的面饰

与发式的发展相同步，由初唐至盛唐，妇女的面饰也有了由简到繁的发展。从审美经验上看，面部是整个人体美中最为突出的表现区域，其中些许精微的细节，都可能产生引人入胜的效果。古代妇女的面部的装饰种类很多，到了唐代则更趋完备，有额黄、花钿、脂粉、唇膏、黛眉等若干环节。

“额黄”也叫“鹅黄”“鸦黄”，是用一种淡黄色的颜料蘸水画在额头上。据说这种化妆的手段最初是受佛像金面的启发，在南北朝时十分盛行，谓之“佛妆”。从虞世南《嘲宝儿》的“学画鸦黄半未成”和卢照邻《长安古意》的“纤纤初月上鸦黄”中可知，及至隋和初唐，这种化妆的方式仍然十分流行。盛唐以后，作为一种额饰，“花钿”的使用比“额黄”更为普遍。简单的“花钿”是在额上点一个小小的圆点，或画一个小小的图案，复杂的则要用金箔片、云母片、螺蛳壳、鱼鳃骨、鸟羽毛等材料在额上粘成五颜六色的图案。白居易的《长恨歌》在描述杨贵妃自尽后写道：“花钿委地无人收，翠翘金雀玉搔头”，足见其已相当复杂和精美。由于花钿的色彩比额黄要丰富和艳丽，因而适应了盛唐以来审美趣味的发展和变化。

与花钿并行的还有脂粉。入唐以后，红妆盛行，这与整个社会热烈壮观的审美气象相吻合。《开元天宝遗事》记载，杨贵妃夏天擦汗用的手帕都沾满了桃红色。李白《浣纱石上女》有“青娥扮红妆”之言，杜甫《新婚别》亦有“对君洗红妆”之句，可见不仅宫廷妇女浓妆艳抹，就连当时的平民女子也不例外。中唐以后，或许是受“贞元之风尚荡”的影响，这种趋势迅速走向了极端，王建《宫词》有“舞来汗湿罗衣彻，楼上人扶下玉梯。归到院中重洗面，金盆水里泼红泥”的描写，可见其红妆之厚。

与脂粉并行的还有口红。中国古代妇女的点唇样式很多，各个时期都有其独特的造型。高春明、周讯撰写的《中国妇女装饰》一书对此问题进行了深入的研究，并根据出土文物加以形象的呈现。从图中不难看出，相对而言，唐代妇女的口红涂得丰厚、浓重，比较性感，这也是与其时代的审美取向相同步的。

黛眉的样式要比口红的样式复杂得多。史载，隋炀帝曾花重金从波斯进口大批螺黛，供嫔妃宫女画眉使用。到了盛唐，此风更劲。唐玄宗

亦有“眉癖”，曾让画工画《十眉图》，其名有“鸳鸯”“小山”“五岳”“三峰”“垂珠”“月稜”“分梢”“涵烟”“拂云”“倒晕”等。然而总的来说，正像杜甫《北征》诗句“移时施朱铅，狼藉画眉阔”所说的那样，唐代妇女以阔眉为主，这也符合其艳丽、浓重的美学趣味。

大致而言，从隋及初唐、盛唐，直至进入中唐的一段时间里，女子的面饰也同衣着一样，有着由简到繁、由淡到浓、由素到艳的发展趋势。这同前面所说的“天宝之风尚党，大历之风尚浮，贞元之风尚荡”的社会风气是基本一致的。

乌膏唇、八字眉、悲啼妆的打扮

到了中唐的后期，情况又有了新的变化。《新唐书·五行志一》云：“元和末，妇人为圆鬟椎髻，不设鬟饰，不施朱粉，惟以乌膏注唇，状似悲啼者。”白居易《时世妆》一诗也对这种现象进行了批评：“时世妆，时世妆，出自城中传四方。时世流行无远近，腮不施朱面无粉。乌膏注唇唇似泥，双眉画作八字低。妍媸黑白失本色，妆成尽似含悲啼。圆鬟无鬟堆髻样，斜红不晕赭面状。昔闻被发伊川中，辛有见之知有戎。元和妆梳君记取，髻堆面赭非华风。”一般认为，这种装饰的变化与胡风的影响有关。这种看法不无道理。但是，隋、唐受胡风影响由来已久，何以至此才尽失夏仪呢？看来，除了文化的源流之外，我们还应该在时代的精神中寻找原因。我们知道，中唐是一个动荡不安的时代，同时也是一个文化裂变的时代。从审美发展的自身规律来看，当浓重、艳丽的风气发展到一定限度的时候，必然要寻求新的突破。从社会发展的外部条件来看，当骚动、不安的情绪积累到一定限度的时候，也必然要寻找新的发泄。于是，怪诞便成了人们不约而同的选择。

“元和之风尚怪”不仅表现在以丑为美、深失礼容的“乌膏唇”“八字眉”“悲啼妆”上，而且表现在男女倒错、性别互置的行为举止上。历经盛唐和中唐的李华曾深有感触地说：“吾小儿时，南市帽行，见貂帽多，帷帽少，当时旧人已叹风俗；中年至西京市，帽行乃无帷帽，貂帽亦无，男子衫袖蒙鼻，妇人领巾复头，向有帷帽羃□，必为瓦石所及。此乃妇人为丈夫之象，丈夫为妇人之饰，颠之倒之，莫甚于此。”（《与外孙崔氏二孩书》）这种现象，恐怕仅以“胡化”“胡风”是解释不了的，它必有裂变时代的文化根据。

3.“留连时有恨，缱绻意难终”：变文、传奇

如果说茶道是将普通的饮食上升为宗教、哲学的境界，那么变文则是将宗教的内容演变为消遣、娱乐的手段。中唐就是这样一个复杂而又奇特的时代，荤的、素的都在尝试，雅的、俗的都在发展。

提起变文（029），不能不再次提到敦煌石窟，如果不是藏经洞的意外发现，唐代变文所取得的巨大成就也许至今尚不被世人所知呢。然而从文物保存的意义上讲，1900年藏经洞口的发现，与其说是一大幸事，毋宁说是一场灾难。在半封建、半殖民地的社会里，由于政府的腐败和列强的暴虐，在短短十余年的时间里，多达四万余卷的敦煌遗书几乎被英、法、俄、日、美等帝国主义探险家洗劫殆尽。不难想象，在这些宝贵的资料被成箱、成捆、成麻袋地运往欧美各地的过程中，其损失和破坏的程度会有多大。因此，今天的人们只能在不列颠博物院、法国国家图书馆、俄罗斯科学院东方学研究所列宁格勒分所等地的断简残篇中，去了解、想象和还原唐代变文的盛况了。然而无论如何，随着藏经洞中大量历史文献的重见天日，一门新的学问——敦煌学也由此而诞生了。

029 敦煌变文写本

“在敦煌所发现的许多重要的中国文书里，最重要的要算是‘变文’了。在‘变文’没有发现以前，我们简直不知道‘平话’怎么会突然在宋代产生出来？‘诸宫调’的来历是怎样的？盛行于明、清二代的宝卷、弹词及鼓词，到底是近代的产物呢？还是‘古已有之’的？许多文学史上的重要问题，都成为疑案而难于有确定的回答。但自从三十年前史坦因把敦煌宝库打开了而发现了变文的一种文体之后，一切疑问，我们才渐渐地得到解决了。”[1]那么作为中国俗文学发展史上的一个重要环节，变文这种艺术究竟是如何而来并怎样发展的呢？

[1] 郑振铎《中国俗文学史》第144页，东方出版社，1996年版。

从演义佛法的变相到离经叛道的变文

从文化来源上看，变文是一种佛教艺术。正如绘画中的“变相”是将佛经内容演变成栩栩如生的图画一样，文学中的“变文”是将佛经内容演变成曲折动听的故事。今天收藏在巴黎的《降魔变文》叙述了舍利弗降伏六师外道故事中的“劳度夜叉斗胜”一段，其卷子的一面是变文，另一面是变相，类似于今天的插图本小说。对于芸芸众生、凡夫俗子而言，神秘的佛经未免过于深奥，难以理解。因此，为了普及佛法、光大佛门，变文、变相之类既通俗易懂、又生动活泼的佛教艺术便应运而生了。作为佛教普及的通俗读本，变文、变相可视为初唐以来化俗僧诗歌创作的发展和继续。从艺术形式上看，变文是一种讲唱艺术，它实际上就是当时盛行于寺庙中的“俗讲”艺术的底本。其讲的部分用散文，唱的部分用韵文。从变文唱辞上往往注有“平”“侧”“断”字来看，这些唱辞有声调上的要求，甚至还可能有音乐的伴奏。这种韵散结合、唱念交织的文体在印度文献中早已存在，而在当时的中国则是一种崭新的尝试，从而极富有鼓动和号召的力量。据日本僧人圆仁《入唐求法巡礼行记》中的记载，中唐时期长安有许多著名的俗讲法僧，如左街的海岸、体虚、齐高、光影等四人，右街的文溆则享有“京国讲俗第一人”的盛誉。段安节《乐府杂录》中也说：“长庆中，俗讲僧文叙，善吟经，其声宛畅，感动里人。”（据郑振铎分析，“文溆”与“文叙”应为一人）可见其艺术感染力。

但是，佛教的本意是空、幻、寂、灭，而不是要诱发人们世俗的快感与审美的娱悦。因此，变文这种艺术形式越是生动感人、越能吸引听众，也就离教义越远了。说到底，变文之“变”，不仅要变“无”为“有”，而且要变“空”为“色”、变“雅”为“俗”，甚至会变得离经叛道起来。“有文溆僧者，公为聚众谭说，假托经论。所言无非淫秽鄙亵之事。不逞之徒，转相鼓扇扶树。愚夫冶妇，乐闻其说。听者填咽寺舍，瞻礼崇拜，呼为和尚教坊，效其声调，以为歌曲。”（赵璘《因话录》卷四）这种情况在中唐时代已极为普遍，从而俗讲的场所已不仅局限于寺院而且流布于民间，变文的内容也已不仅局限于佛经故事而且涉及世俗掌故了。如果说宗教是现实生活的异化，那么作为宗教艺术的变文则是一种“异化的异化”。随着俗讲之风的日趋世俗化、商业化，其宗教劝诱的功能越来越小，伤风败俗的内容越来越多，直至宋代真宗年间不得不明令禁止僧人俗讲，变文的形式也便随之而藏之佛窟了。然而，宗教的文学虽然结束了，世俗的文学却并未结束。作为俗讲和变文的继承者，更具有生活内容的平话、小说、诸宫调却以其更加成熟的形态在勾栏、瓦肆中诞生

了。

从变文存在的时间上看，最迟在7世纪末，这种文体已开始流行，而到了9世纪上半叶，则“历世五朝、声誉未坠”，并进入了一个极盛的时代，这也正是我们所说的中唐。但由于年代的久远、资料的离散以及民间作者的反复流传，要考证出每部作品的具体年代已不太可能，因而只能合而论之了。撇开宗教信仰不谈，若仅从审美文化的角度来看，当时无论是宗教题材的变文还是世俗题材的变文都已达到了相当高的水平。前者如《维摩诘经变文》《降魔变文》《大目乾连冥间救母变文》等名篇，后者有《伍子胥变文》《孟姜女变文》《王昭君变文》等杰作。

首先，这些变文内容丰富、情节曲折，已具有相当大的叙事含量。我们知道，中国的叙事文学不像抒情文学那样传统深厚，直到明、清两代才真正进入了小说的高峰。而作为小说艺术的两大源头，“史传文学”和“讲唱文学”分别是由历史和宗教中脱胎而来的。从唐代变文中可以明确地看出，虽然其作品所本的宗教和历史资料极为有限，但经过民间艺人的充分发挥、大胆想象和着意渲染，却已经具有了相当曲折的情节和极为丰富的内容，其容量往往是前者的几倍、几十倍。如《维摩诘经变文》所本的《维摩诘经》原为印度大乘佛教的经典之一，它以三卷的篇幅叙述嗶离耶城居士维摩诘与文殊师利等人辩论佛法的故事，以宣扬大乘般若性空的思想。而《维摩诘经变文》却将其演绎为三十多卷的长篇巨制，作品首先通过释迦牟尼派遣门徒前往维摩诘处问疾试辩而无人敢去的方式来渲染和反衬出维摩诘辩才的威力：

舍利子聪明第一，陈情而苦不堪任；迦叶是德行最尊，推辞而为年老迈。十人告尽，咸称怕见维摩；一会便差，差着者怕于居士。吾又见告于弥勒，兼及持世上人，光严则辞退千般，善德乃哀求万种。堪为使命，须是文殊。敌论维摩，难偕妙德。汝今与吾为使，亲往毗耶，诘病本之由因，陈金仙之恳意。汝看吾之面，勿更推辞。

经过对弥勒菩萨、光严童子等人一而再、再而三的选择以及他们的反复推托，既反衬了维摩诘的辩才，也烘托了文殊师利的造诣，从而不仅扩充了内容、拉长了篇幅，而且给听众和读者制造了很大的艺术悬念。接下去，一场激烈的舌战便层层铺开了……显然，这种俗讲和变文的目的已不是，或主要不是去宣扬什么大乘佛法，而是要勾引起听者的胃口，调动起观众的兴趣。可以想象，在当年人来人往的寺庙“变场”上，这出三十多卷的俗讲故事大概要讲上一年半载，就像当今的长篇评书一样，倘若没有复杂的情节和丰富的内容是不可能长期吸引听众的。

与《维摩诘经变》相仿佛，取材于《金刚经》的《降魔经变》讲的是南天竺国舍卫城须达修建伽蓝寺而引出佛门弟子舍利弗弘扬佛法的故事，其中舍利弗与六师外道斗法一段极为精彩，很有点像后来的《西游记》或《封神演义》：

（六师）忽然化出毒龙，口吐烟云，昏天翳日，扬眉眴目，震地雷鸣。闪电乍暗乍明，祥云或舒或卷。惊惶四众，恐动平人。举国见之，怪其灵异。舍利安详宝坐，殊无怖惧之心。化出金翅鸟王，奇毛异骨。鼓腾双翅，掩蔽日月之明；双距纤长，不异丰城之剑。从空直下，若天上之流星。遥见毒龙，数回搏接……

正所谓魔高一尺，道高一丈。转眼之间，六师幻化的毒龙被舍利弗变出的金鹏啄眼撕毛，吃得是一根骨头不剩。在整个斗法的过程中，外道六师先后变幻成宝山、水牛、水池、二鬼、大树等怪物奇形，力图威慑舍利弗。而舍利弗则先后变化出金刚、狮子、白象、天王、风神而将其一一制伏。听到这里，人们似乎已经忘记了弘扬佛法的主题，而完全为那曲折的故事、生动的情节所感动。

其次，这些变文不仅具有丰富的叙事容量，而且具有复杂的人间情感，即便是取材于佛经的变文故事，也能以天堂地狱的变故折射出世态人情的悲欢。这其中最具典型意义者，当属被后代纳入戏曲题材而至今仍家喻户晓的《大目乾连冥间救母变文》。此文根据《佛说盂兰盆经》中有关目连救母的故事演义而来。佛门弟子目连的母亲青提夫人生前贪财吝啬、克扣礼佛的贡品，死后便被打入地狱、受尽煎熬。为了使母亲超生，目连走遍了刀山火海、阿鼻剜目的十八层地狱，终于找到了被钉在铁床上的青提夫人，其母子相见一场写得极为感人：

目连抱母号啕泣，哭曰由如不孝顺，殃及慈母落三涂。积善之家有余庆，皇天只没煞无辜！阿娘昔日胜潘安，如今憔悴频摧溅。曾闻地狱多辛苦，今日方知行路难。一从遭祸取娘死，每日坟陵常祭祀。娘娘得食吃已否，一过容颜总憔悴。阿娘既得目连言，呜呼怕臭泪交连。昨日与儿生死隔，谁知今日重团圆……

对于经历过“安史之乱”的人们来说，这种生离死别的场景，显然会触发许多记忆犹新的生活体验，因而极易引起情感的共鸣。经过曲折离奇的发展过程，无边的佛法终于使青提夫人痛改前非，而目连的孝心也终于感动了天地鬼神，于是便达到了既宣扬因果报应，又歌颂人间温情的创作主旨。显然，这种变文已大大超出了宗教自身的信仰领域，而介入了相当世俗的情感生活。说到底，“一切宗教都不过是支配着人们日常生活的外部力量在人们头脑中的幻想的反映，在这种反映中，人间的力量采取超人间的力量的形式”[1]。这也正是中唐诗人张祜何以将白居易《长恨歌》中的“上穷碧落下黄泉，两处茫茫皆不见”比作《目连变》的原因吧。有趣的是，不仅白居易歌咏当朝天子的诗歌中有地下的黄泉和海外的仙山，而且敦煌变文中也发现了《唐太宗入冥记》之类的残卷，可见宗教也好，艺术也罢，归根结底都源于现实的生活情感。处在曾经辉煌而业已衰落的时代，一股强烈的怀旧情绪使中唐时期的读者和听众们忍不住频频回首那贞观和开元的盛世之巅。

宗教题材的变文尚浸透着世俗生活的情感，世俗题材的变文就更不

用说了。唐代变文中的世俗题材往往以著名的历史掌故为出发点，从政治的得失、战争的胜负、命运的悲欢、人间的冷暖中演义出楚楚动人的故事，其中的《伍子胥变文》最具有代表性。这部根据《左传》《吕氏春秋》《史记》《吴越春秋》等史书资料而演义出来的变文叙述了这样一个故事：楚平王荒淫无道，竟然强占儿媳为妻。大臣伍奢苦谏不听，反遭杀害。伍子胥为父报仇，流落他乡，亡命途中被浣纱女和渔父等人相救。伍子胥在吴国兴兵伐楚，诛杀楚昭王，并挖平王之坟，斩其尸首。伍子胥为吴国立了大功，然而在以后的吴越纷争中，吴王夫差却听信谗言而将其杀害……这是一部报仇雪恨的家族悲剧，也是一部壮志未酬的历史悲剧，其中却折射出现实生活的倒影：帝王的荒淫无道，奸佞的残暴横行，忠良的惨遭杀害，百姓的侠肝义胆……其干预现实的力量并不弱于白居易的“新乐府”、《秦中吟》。更为重要的是，作者根据自己的生活经验大胆地虚构出许多感人至深的情节和细节，读之令人潸然泪下。例如伍子胥在流亡途中与妻子偶然相见而又不敢相认的情景，与目连母子地狱相逢的艺术手法截然相反，而其效果却同样强烈。又如渔父援助危难之中的伍子胥而又拒绝接受宝剑、璧玉的报偿，直至舍身相救一段，反映出穷苦百姓的崇高境界。与之相反，伍子胥在逃亡途中遇姊乞食一段，则不露声色地反衬出人情的冷暖、世态的炎凉：

川中忽遇一家，遂即叩门乞食。有一妇人出应。远荫弟声，遥知是弟子胥，切语相思慰问。子胥减口不言。知弟渴乏多时，遂取葫芦盛饭，并将苦苣为齑。子胥贤士，逆知阿姊之情，审细思量，解而言曰：“葫芦盛饭者，内苦外甘也。苦苣为齑者，以苦和苦也。义含遣我速去，速去不可久停！”便即辞去。姊问弟曰：“今乃进发，欲投何处？”子胥答曰：“欲投越国。父兄之被杀，不可不雠。”阿姊抱得弟头，哽咽声嘶，不敢大哭，叹言：“痛哉，苦哉！”自扑捶凶（胸），“共弟前身何罪，受此孤凄！”

在举国通缉伍子胥的情况下，其姊既念姐弟之情又怕连累自身，从“苦苣为齑”到“不敢大哭”再到“自扑捶胸”，人物复杂矛盾的心理耐人寻味。

最后，唐代的变文在语言上也很有特色，为了便于讲、唱，一般为散、韵结合：散文的部分常常用通俗易懂的白话，或杂以四六骈体，生动活泼、节奏铿锵；韵文的部分则以七言为主，或杂以三言、五言及六言，注重押韵，并考虑到平仄。散文的部分宜讲，韵文的部分宜唱；散文的部分宜叙事，韵文的部分宜抒情。现在看来，虽然不少作品的语言尚嫌粗糙，但作为民间艺术，已经显示出强大的生命力。下以《降魔变文》和《伍子胥变文》中的两段为例：

六师闻请佛来住，心生忽怒。类怅嘶高，双眉外竖，仞齿冲牙，非常残酷。乍可决命一回，不能虚生两度。门徒尽被該将，遣我不存生路。到处即被欺凌，终日被他作祖。帝王尚自降地，况复凡流下庶。吾今怨屈何申，须向王边披诉。鹿行大步，奔走龙庭，击其怨鼓……

大江水兮淼无边，云与水兮相接连。痛兮痛兮难可忍，苦兮苦兮冤

复冤。自古人情有离别，生死富贵总关天。先生恨胥何勿事，遂向江中而覆船。波浪舟兮浮没沉，唱冤枉兮痛切深。一寸愁肠似刀割，途中不禁泪沾襟。望吴伯兮不可到，思帝乡兮怀恨深。傥值明主得迁达，施展英雄一片心。

前者以相对整齐的散体，依次描绘出六师的表情、心理和动作，短促而有力的节奏与六师怒气冲冲的情绪刚好合拍；后者用七言韵文，层层揭示了伍子胥所见之景、所遇之事、所抒之情，近乎骚体的“兮”字回旋往复，与子胥悲怆欲绝的思绪恰相呼应。这种富于变化的语言特色，对后世的平话、宝卷、弹词、鼓子词等说唱艺术产生了极为深远的影响。

[1] 《马克思恩格斯选集》第3卷，第354页，人民出版社，1972年版。

从拜谒公卿的行卷到流布民间的传奇

就在变文盛行的同时，传奇艺术也达到了它的顶峰。从数量上看，流传至今的唐代传奇有数百篇、几十部专集，总计不下数百万言。大都收集在宋初李昉等人编辑的《太平广记》之中。从时间上看，唐初即有传奇作品存在，保存至今的有《古镜记》《补江总白猿传》等，然而直到大历末年，这种艺术形式才开始步入它的高峰，并于贞元、元和年间达到极盛，延续到大和、开成年间，则渐成强弩之末。这一发展曲线，与变文大体同步。从内容上看，传奇也属于叙事文学的范畴，而且也擅长叙述悲欢离合的生活际遇，因而最适合中唐时代的民众心理。

如上所述，中唐之人不仅经受过战乱，而且目睹过繁华，因而总有一种身在贞元、元和，情系开元、天宝的遗民心态，这在陈鸿的《长恨歌传》《东城老父传》等一系列回忆往事的传奇作品中表现得尤为强烈。前者以唐明皇与杨贵妃的爱情悲剧为主题，融批判与惋惜于一体，表现出复杂的历史情绪。后者通过唐明皇的斗鸡童贾昌一生的荣辱悲欢，既暴露了明皇后期淫逸骄奢的误国行为，又流露出对开元盛世的追念之思。这种对明知不可复得之物的留恋与追思是如此的强烈，以至于在一些作品中竟演化为宿命的主题。其中最具典型意义者，当属沈既济的《枕中记》和李公佐的《南柯太守传》。一般说来，古代人的最高理想不外乎出将入相、列鼎而食，再不然就是娇妻美妾、宝马名驹，然而这一切在盛唐士子那里本应竭力争得的东西，到了中唐文人这里便只能是一种梦中的游戏。从而一枕黄粱也好，南柯一梦也罢，与其说是一种个人的生活体验，不如说是一种时代的感伤情绪，一种繁华落尽成一梦的无奈与悲凉。当然了，除却上述两类历史题材和哲理题材的作品之外，唐传奇中绝大多数作品还是描写普通民众的爱情生活和人生际遇。然而，即使是这类作品也常常夹杂着一些人情的冷暖、世事的沧桑，在人物悲欢离合的命运中体现出时代脉搏的律动。像蒋防的《霍小玉传》中有关霍小玉让婢女出售玉钗而被老玉工认出是宫中之物，从而大发感慨的一段描写，颇有盛衰无常、物是人非之感。如白行简的《李娃传》中有关荥阳生沦落街头，为凶肆卖唱而与父亲相逢的一段情节，亦有祸福难料、不胜今昔之叹。总之，同唐代的变文一样，唐代的传奇作品也在开拓题材、反映现实的同时表现出一种特有的时代风尚和美学趣味。

然而作为一种独特的艺术形式，传奇与变文相比，又有着以下几个方面的不同特点：首先，从文化来源上看，变文受印度佛教的影响极为

明显，而传奇却有着本土文化的直接根源。我们知道，作为小说艺术的萌芽形式，魏晋南北朝时期即已出现了不少志人、志怪类作品，前者如刘义庆的《世说新语》，后者如干宝的《搜神记》，这些作品虽没有完全摆脱子书、史述的传统，但却以其鲜明的人物个性、奇异的故事情节而产生了强烈的美感效果，遂成为唐代传奇的源头。因此，从性质上讲，尽管唐传奇也包含了不少佛道思想，但它不属于宗教艺术而属于世俗艺术。

当然了，正如唐代的变文虽然出自印度的佛教却不拘泥于弘扬佛法一样，唐代的传奇虽然脱胎于六朝的小说却不停留于萌芽状态。事实上，正像鲁迅所说的那样："小说亦如诗，至唐代而一变，虽尚不离于搜神记逸，然叙述婉转，文辞华艳，与六朝之粗陈梗概者较，演进之迹甚明，而尤显者乃在是时则始有意为小说。"[1]在古代，"志"与"识"通，故所谓"志人""志怪"者，如同"天文志""地方志""墓志"一样，即以实录的态度来记述生活中的奇闻逸事。在六朝作者看来，这些"人""怪"之事本身就是奇特的，只需将其记录下来便可，因而他们的作品一般都是一些简略的故事梗概或生活片段，缺乏主观的加工和人为的创造。而唐代传奇则不同，它们不是志实的产物，而是着意传播、尽情渲染的结果。从"作意好奇""设幻为文"的创作态度出发，传奇的作者已彻底摆脱了子书、史述的轨道，不仅对原有的生活素材进行艺术的加工和处理，而且借助于想象和幻想来大胆虚构、任意发挥，把"真实的幻想"变成"幻想的真实"。例如，沈既济的《任氏传》对任氏的刻画，既写其狐仙之美，又写其绝艳之色，不仅通过其"有乘不解相假""戢身匿于扇间"等奇异的行为举止来表现出非凡的特征，而且通过其以正色来摆脱韦崟的纠缠、施妙计让郑六发财致富等处事方式来显示出超人的聪慧。从不同的侧面入手，塑造了一个有容有貌、有姿有色、有胆有识、有情有义的狐仙的形象。再如李朝威的《柳毅传》对书生柳毅的刻画，既写其在弱者面前的恻隐之心，又写其在强人面前的浩然之气；他爱慕龙女却并不乘人之危，他仰慕龙女却绝不受人之辱；他拒绝龙女是出于义，他接受龙女是出于情。这样，便从不同的环境入手，塑造了一个堂堂正正、清清爽爽的好男儿的形象。总的来说，无论是就叙事的含量、生活的覆盖面，还是就情节的复杂曲折、人物的丰富多彩而言，唐代的传奇之作都比六朝的志人、志怪有了一个质的飞跃，成为一种前所未有的新型小说。

其次，从作者队伍来看，唐代传奇虽然也吸收了不少民间文学的营养，但其主要作品并不出自民间艺人之手而是见诸于文人士大夫的笔端。与挥麈谈玄的魏晋名士和坐而论道的宋明理学家不同，潇洒多情的唐代文人喜欢在各种题材的文学作品中炫耀自己的才华、袒露自己的情感。宋人赵彦卫云："唐世举人，先借当时显人，以姓名达主司，然后投献所业，逾数日又投，谓之'温卷'，如《幽怪录》《传奇》等皆是也。盖此等文备众体，可见史才、诗笔、议论。"（《云麓漫抄》）这种"温卷"之风当然不是唐传奇兴盛的唯一理由，但却反映出士人风尚的一个侧面。像多次应试、皆登甲科的张鷟，职掌朝政、又兼文宗的张说，官至左拾遗、史馆修撰的沈既济，进士出身的太子校书郎、谏议大夫许尧佐，进士出身的太常博士、主客郎中陈鸿，进士出身的左拾遗、主客郎

中白行简，历任拾遗、补缺、翰林学士的蒋防，数度为相并出任节度使的牛僧孺，都曾是传奇高手。就连韩愈、柳宗元这两位文坛领袖也分别留下了《毛颖传》《河间传》这样的传奇作品。由于这些文人士大夫有着很高的审美趣味，致使他们的传奇作品常常是言情而不庸俗、怪诞而不粗鄙，比唐代变文在艺术上要精美、考究得多。如元稹的《莺莺传》中张生与崔莺莺偷情的一段描写：

张生拭目危坐久之，犹疑梦寐。然而修谨以俟。俄而红娘捧崔氏而至。至，则娇羞融冶，力不能运支体，曩时端庄，不复同矣。是夕，旬有八日也。斜月晶莹，幽辉半床。张生飘飘然，且疑神仙之徒，不谓从人间至矣。有顷，寺钟鸣，天将晓。红娘促去。崔氏娇啼宛转，红娘又捧之而去，终夕无一言。张生辨色而兴，自疑曰："岂其梦邪？"及明，睹妆在臂，香在衣，泪光荧荧然，犹莹于茵席而已。

这种男女幽会的场面竟被描写得如此优美，既不假装正经，也无鄙俗之态，难怪其流传至广，影响之深呢。正像洪迈在《容斋随笔》中所说的那样："唐人小说，不可不熟，小小情事，凄婉欲绝，洵有神遇而不自知者，与诗律可称一代之奇。"

最后，从艺术功能来看，唐传奇虽然也有一定的口语成分，并对宋代的戏文、诸宫调，以及元、明以后的戏剧艺术产生了极为深远的影响，像尚仲贤的《柳毅传书》之于李朝威的《柳毅传》、石君宝的《李亚仙花酒曲江池》之于白行简的《李娃传》、白朴的《唐明皇秋夜梧桐雨》之于陈鸿的《长恨歌传》、王实甫的《西厢记》之于元稹的《莺莺传》、汤显祖的《邯郸记》之于沈既济的《枕中记》、汤显祖的《牡丹亭》之于陈玄佑的《离魂记》、汤显祖的《紫钗记》之于蒋防的《霍小玉传》、汤显祖的《南柯记》之于李公佐的《南柯太守传》，都有直接的承继关系。宋代的诸宫调、南戏、杂剧都受其影响，明代的戏曲甚至直接承袭了"传奇"的名字。但是，就唐传奇本身而言，它并不属于讲唱文学而属于阅读文本。因此，这些小说不用通俗易懂的白话而选择了典雅而晦涩的文言，遂成为与变文并驾齐驱而又迥然不同的艺术形式。也正因如此，唐传奇中的不少故事不仅被日后的冯梦龙、凌濛初用纯熟的白话改编成"三言""二拍"，而且更成为蒲松龄《聊斋志异》的直接源头。

在同一个唐代社会里，变文和传奇艺术之间不可能不发生相互的影响，但由于不同的文化来源、不同的创作群体、不同的艺术功能，使其在叙事文学的历史上平分秋色、各领风骚，而这两种叙事文学在宋、元、明、清的逐渐合流，必将迎来戏曲和小说艺术的真正高峰。

[1] 《鲁迅全集》第9卷，第70页，人民出版社，1981年版。

4.“分野中峰变，阴晴万壑殊”：诗歌、散文

我们在上面的文字中分别展现了中唐时代审美文化发展的不同侧面，其实，真正能够完整地体现中唐特征的还要算诗文。一般认为，唐代文学有两个高峰，一个是在开元、天宝前后的盛唐时期，一个是在贞元、元和前后的中唐时代。就气势的恢弘、兴象的饱满、大师的成就而言，中唐似不及盛唐；然而若就个性的显露、种类的繁多、流派的纷呈而论，中唐则有过于盛唐。受社会风尚的影响，中唐虽然没有出现李白、杜甫、王维之类的一流大师，但诗坛上的白居易、李贺，文坛上的韩愈、柳宗元亦放射出夺目的光辉，更为重要的是，在他们的前后左右，出现了一大批各有追求、各具特色的诗人、作家，形成了一幅英才辈出、群星灿烂的审美画卷：

大历贞元中，则有韦苏州之雅淡，刘随州之闲旷，钱、郎之清赡，皇甫之冲秀，秦公绪之山林，李从一之台阁，此中唐之再盛也。下暨元和之际，则有柳愚溪之超然复古，韩昌黎之博大其词，张、王乐府，得其故实，元、白序事，务在分明。与夫李贺、卢仝之鬼怪，孟郊、贾岛之饥寒……（高棅《唐诗品汇·总序》）

元和后，诗道浸晚，而人才故自横绝一时。若昌黎之鸿伟，柳州之精工，梦得之雄奇，乐天之浩博，皆大家材具也。……东野之古，浪仙之律，长吉之乐府，玉川之歌行，其才具工力，皆过人。（胡应麟《诗薮》）

处在中国封建社会由前期向后期的转折阶段，中唐时期的审美风尚出现了前所未有的分流乃至裂变。在儒、释、道不同文化资源的助动下，盛唐时代即已出现的不同美学倾向进一步分裂、对峙，并向着极端的方向发展。在这里，不同的诗人、作家都在寻求着、探索着，并逐渐形成了较为自觉的审美理想和相对明晰的流派界限。在这诸多的美学流派中，我们择其大端，似可分成“浅切派”“险怪派”“隐逸派”三支。不难看出，它们的审美倾向与上述变文之浅切、服饰之险怪、茶道之隐逸是遥相呼应的，而它们的思想源流又分别与儒、释、道三家有着相当紧密的内在关联。

元、白“浅切派”

随着社会生活的不断发展，儒家的美学思想在不同时期有着不同方式的展露和体现。初唐时代，由于科举制度的实施、士庶地位的转变，使得这个新王朝中的知识分子有了实现个人理想、参与社会变革的历史机遇，故而儒家的美学理想主要体现在知识分子急欲建功立业、渴望大济苍生的社会抱负上，于是便有了王、杨、卢、骆的“扫荡文场”和陈子昂的“风骨”“寄兴”。盛唐时代，由于国家实力的增强与转变，庶族地主阶级在政治上的成熟与发展，使得个人的理想与社会的环境更加紧密地融合在一起，这时的知识分子已真正面临着江山与朔漠，故而儒家的美学理想便不再体现为笼统的积极入世，而要切实承担起改变社会现实的历史责任，于是便有了边塞诗派的壮怀激烈与杜甫等人的忧患黎元。而到了中唐时代，情况又发生了新的变化，抱着“中兴”的幻想，这一时期的知识分子急需要解决“安史之乱”所遗留下来的一系列社会矛盾和社会问题，因而不得不以更加急功近利的态度来择取儒家美学思想中的“美刺”与“讽喻”，于是便有了以白居易、元稹为代表的“新乐府运动”，从而在诗歌艺术上形成了我们所要说的“浅切派”。

我们知道，所谓“乐府”原是指掌管音乐的官方机构。从秦始皇陵墓附近出土的编钟上的篆刻文字可知，早在秦代即已有乐府机构的设置。汉因秦制，并逐渐扩大了乐府机构的规模和职能，尤其是汉武帝时代，曾大规模地利用这一机构采集民歌，遂有了“感于哀乐，缘事而发”的汉乐府民歌。于是，“乐府”一词便逐渐由音乐机构转变为诗体的名称。最初的乐府诗，都是入乐的歌辞，且大多来自民间，语言生动、形式自由、主题明确，有点类似于流行歌曲。两汉、南北朝以来，不少文人袭用旧题曲名，进行拟乐府的创作。开始的时候，这些拟作仍然可以入乐，且主题与原作相去不远，如《行路难》写山川险恶、《将进酒》写饮酒放歌等。但到后来，大部分拟乐府已无法入乐，有的甚至连主题也与原作相去甚远了。如汉代的乐府名篇《有所思》原是用来描写男女恋情的，而南朝宋代的何承天则用此旧题来写思念双亲，唐代的李白竟用它来写求仙问道。到了杜甫那里，则更进了一步，即在沿用旧题的同时大胆自创新题，其《悲陈陶》《哀江头》《兵车行》《丽人行》等歌行之作，率多“即事名篇，无复依傍”，开创了“新乐府”的先河。既然这种新的诗歌创作在音乐和主题方面均与乐府旧题之间失去了联系，又何以称之为“乐府”呢？原来这新、旧乐府之间有着貌离而神合的关系：在内容上，新乐府继承了汉乐府“感于哀乐，缘事而发”的民歌精神；在形式

上，新乐府继承了汉乐府语言生动、篇章自由的民歌体式。而这一切，刚好符合元、白等人利用诗歌来“补察时政”“泄导民情”的需要，遂被自觉地发扬光大，以至成了一场声势浩大的文学运动。

“安史之乱”以后，随着社会矛盾的激化，儒家美学进一步干预现实已成为艺术发展的必然趋势。事实上，比杜甫稍晚的元结和顾况，已相继走上了“极帝王理乱之道，系古人规讽之流”（《元次山集》卷一《二风诗论》）的创作道路，只是他们的创作还未形成真正的流派并产生较大的声势。这一切，都有待于宪宗初期“中兴”幻影的出现和元、白等人以诗为谏的努力。元和三、四年间，元稹、白居易的朋友李绅写了《新题乐府二十首》，于是便触发了这场文学运动：先是元稹写了《和李校书新题乐府十二首》，并于诗序中赞扬了李诗直面现实的创作态度；继而白居易后来者居上，写下了被誉为“唐代《诗经》”的《新乐府五十首》《秦中吟十首》，并在与元稹的通信中完成了“新乐府运动”的纲领性文献《与元九书》。这场以干预现实生活为旨归的诗歌运动，并不仅仅局限于新题乐府，事实上，元、白二人在自创新题的同时也都曾利用旧题来表达新意，而张籍、王建、刘猛、李馀等人“咸有新意”的古题乐府亦应看做是这场运动的一个组成部分。在这些诗人的共同努力下，一批“救济人病，裨补时阙”的作品出现了。

九月匈奴杀边将，
汉军全没辽水上。
万里无人收白骨，
家家城下招魂葬。
妇人依倚子与夫，
同居贫贱心亦舒。
夫死战场子在腹，
妾身虽存如昼烛。（张籍《征妇怨》）

苦哉生长当驿边，
官家使我牵驿船。
辛苦日多乐日少，
水宿沙行如海鸟。
逆风上水万斛重，
前驿迢迢后淼淼。
半夜缘堤雪和雨，
受他驱遣还复去。
夜寒衣湿披短蓑，
臆穿足裂忍痛何！
到明辛苦无处说，
齐声腾踏牵船歌。
一间茅屋何所直，
父母之乡去不得。
我愿此水作平田，

长使水夫不怨天。（王建《水夫谣》）

牛吒吒，田确确，
旱块敲牛蹄趵趵，
种得官仓珠颗谷。
六十年来兵簇簇，
月月食粮车辘辘。
一日官军收海服，
驱牛驾车食牛肉。
归来收得牛两角，
重铸锄犁作斤劚。
姑舂妇担去输官，
输官不足归卖屋。
愿官早胜仇早覆，
农死有儿牛有犊，
誓不遣官军粮不足。（元稹《田家词》）

帝城春欲暮，喧喧车马度。
共道牡丹时，相随买花去。
贵贱无常价，酬直看花数。
灼灼百朵红，戋戋五束素。
上张幄幕庇，旁织笆篱护。
水洒复泥封，移来色如故。
家家习为俗，人人迷不悟。
有一田舍翁，偶来买花处。
低头独长叹，此叹无人喻。
一丛深色花，十户中人赋。（白居易《买花》）

从内容上看，这类作品涉及社会生活的方方面面，上至帝王、嫔妃、权阉、显贵、藩镇、富商，下至田农、水夫、织妇、兵卒、宫女、艺人，都可以成为描写的主题、歌咏的对象，从而通过他们展示了一幅五光十色的生活画卷。更为难能可贵的是，这些身为封建官吏的诗人作家却往往能够站在受剥削、受压迫的普通劳动者的立场上，来申诉他们的不幸遭遇，以控诉贫富的悬殊、社会的矛盾、人间的不平。显然，这些作品继承了儒家传统的民本思想，并发扬了杜甫诗歌的忧患意识。从形式上看，这些作品语言简朴、篇章自由，不作过分的渲染和描绘，也不去进行情景之外的意象探求，而是善于用“夫死战场子在腹，妾身虽存如昼烛”“农死有儿牛有犊，誓不遣官军粮不足”等白描手法来感动读者，常常以“一丛深色花，十户中人赋”“我愿此水作平田，长使水夫不怨天”等直白方式来抒发情感，以造成通俗易懂、明白晓畅的艺术效果，确乎具有汉乐府民歌的情趣和韵味。

白居易

作为此一诗歌运动的核心人物，曾为谏官的白居易一生共写有讽喻诗一百七十余首，其中的“新乐府五十首”代表了“浅切派”诗风的最高成就。纵观这些作品，或以同情的笔触诉说民众的苦难，如《新丰折臂翁》描写了一个逃避兵役的老人“夜深不敢使人知，偷将大石槌折臂”的悲惨故事，以控诉统治者的穷兵黩武；或以激愤的情绪斥责权贵的暴行，如《黑潭龙》利用一则“狐假龙神食豚尽，九重泉底龙知无”的寓言来揭露官吏假借皇权盘剥百姓的罪行；或以辛辣的手法抨击富商的贪婪，如《盐商妇》借助一位“绿鬟富去金钗多，皓腕肥来银钏窄”的盐商妇穷奢极欲的生活方式，以讽刺巧取豪夺的不法商人；或以婉转的手法讽喻宫廷的腐败，如《上阳白发人》通过一位宫女“一闭上阳多少春”“红颜暗老白发新”的寂寞生涯，来影射皇帝的荒淫。其中的有些篇章真可与杜甫的“三吏”“三别”相媲美：

卖炭翁，伐薪烧炭南山中。满面尘灰烟火色，两鬓苍苍十指黑。卖炭得钱何所营？身上衣裳口中食。可怜身上衣正单，心忧炭贱愿天寒。夜来城外一尺雪，晓驾炭车碾冰辙。牛困人饥日已高，市南门外泥中歇。两骑翩翩来是谁？黄衣使者白衫儿。手把文书口称敕，回车叱牛牵向北。一车炭，千余斤，宫使驱将惜不得。半匹红纱一丈绫，系向牛头充炭直。（《卖炭翁》）

红线毯，择茧缫丝清水煮，拣丝拣线红蓝染。染为红线红于蓝，织作披香殿上毯。披香殿广十丈余，红线织成可殿铺。彩丝茸茸香拂拂，线软花虚不胜物。美人踏上歌舞来，罗袜绣鞋随步没。太原毯涩毳缕硬，蜀都褥薄锦花冷。不如此毯温且柔，年年十月来宣州。宣州太守加样织，自谓为臣能竭力。百夫同担进宫中，线厚丝多卷不得。宣州太守知不知？一丈毯，千两丝！地不知寒人要暖，少夺人衣作地衣！（《红线毯》）

与杜甫的“三吏”“三别”相比，这里的观点更为大胆、旗帜更为鲜明。人们甚至无须去细读作品，只要看一看每篇的题旨就可以十分清楚了。《缚戎人》：“达穷民之情也”，《牡丹芳》：“美天子忧农也”，《红线毯》：“忧蚕桑之费也”，《杜陵叟》：“伤农夫之困也”，《缭绫》：“念女工之劳也”，《卖炭翁》：“苦宫市也”，《涧底松》：“念寒儁也”，《秦吉了》：“哀冤民也”，《天可度》：“恶诈人也”，《盐商妇》：“恶幸人也”，《官牛》：“讽执政也”，《黑潭龙》：“疾贪吏

也”，《阴山道》：“疾贪虏也”，《海漫漫》：“戒求仙也”，《新丰折臂翁》：“戒边功也”，《西凉伎》：“刺封疆之臣也”，《两朱阁》：“刺佛寺寖多也”，《八骏图》：“戒奇物、惩佚游也”，《时世妆》：“警戒也”，《隋堤柳》：“悯亡国也”，《采诗官》：“鉴前王乱亡之由也”……在千百年来的中国文学史上，恐怕还没有哪一个诗人能像白居易如此抨击时弊，大胆直言！不难想象，在一个封建专制的社会里，这些讽刺现实的作品将会产生多么强大的冲击波。关于这一点，白居易在给元稹的信中曾有所陈述：“凡闻仆《贺雨》诗，而众口籍籍，已谓非宜矣；闻仆《哭孔戡》诗，众面脉脉，尽不悦矣；闻《秦中吟》，则权豪贵近者相目而变色矣；闻仆《乐游园》寄足下诗，则执政柄者扼腕矣；闻《宿紫阁村》诗，则握军要者切齿矣。”（《与元九书》）因此，从儒家美学的历史来看，白居易的这组“新乐府”可说是将孔子“伤人乎？不问马”的原始的人道主义和孟子“民为贵，社稷次之，君为轻”的素朴的民本思想发展到了一个新的阶段。

与杜甫的《三吏》《三别》相比，这里的言辞更为直白，语气更加激烈。人们甚至无须去深究作者的用意，只要看一看每篇的断语就可以一目了然了。《百炼镜》：“乃知天子别有镜，不是扬州百炼铜。”《隋堤柳》：“后王何以鉴前王，请看隋堤亡国树！”《牡丹芳》：“少回卿士爱花心，同似吾君忧稼穑。”《红线毯》：“地不知寒人要暖，少夺人衣作地衣！”《骊宫高》：“骊宫高兮高入云，君之来兮为一身，君之不来兮为万人。”《上阳白发人》：“君不见：昔时吕向《美人赋》，又不见今日上阳白发歌！”《新丰折臂翁》：“君不闻：开元宰相宋开府，不赏边功防黩武？”《太行路》：“君不见：左纳言，右纳史；朝承恩，暮赐死？”《采诗官》：“欲开壅蔽达人情，先向诗歌求讽刺。”……在千百年来的审美文化史上，恐怕还没有哪一个作家能够像白居易那样如此不避浅显、不饰妆束的了！据宋释惠洪《冷斋夜话》云：“白乐天每作诗，令一老妪解之。问曰：解否？妪曰解，则录之。不解，则易之。”正是由于这种浅白的语言和恳切的思想，使得以白居易为核心的“新乐府”诗作在民间迅速流传。因此，倘若用“人民性”这个概念来衡量古代诗歌，白居易的这组“新乐府”真可说是沿着先秦《诗经》、两汉乐府和盛唐杜甫开辟的道路，达到了一个登峰造极的高度。正像冯班所评论的那样：“杜子美创为新题乐府，至元、白而盛，指论时事，颂美刺恶，合于诗人之旨。忠志远谋，方为百代鉴戒，诚杰作绝思也！”（《钝吟集》）

但是，作为儒家美学的极端性发展，以白居易为代表的“新乐府运动”亦有其急功近利的历史局限，这些也可在与杜诗的比较中看出。首先，杜诗虽然也有着强烈的忧患意识和入世精神，但常能将主观的思想情感融于客观事物的具体描绘之中，让事件本身去感染读者。例如在《石壕吏》一诗中，作者似乎完全站在一个局外人的角度来描写“暮投石壕村，有吏夜捉人”的故事，始终没有对这个故事本身进行主观的评价，直至结尾仅以两位老人苦难的离别而告终：“夜久语声绝，如闻泣幽咽。天明登前程，独与老翁别。”这种含而不露的手法真挚感人，给读者留下评判与回味的余地。而白居易等人的诗歌则常因规劝心切而加入作者的主观议论，将创作的主观意图直接交给读者。所谓“首句标其目，卒章显

其志”，因而犯了“露”的毛病。其次，杜甫也很善于抓住具有普遍意义的生活事件进行典型化的处理，但同时又十分注意每个事件的个性特征，给人以新颖、独特的强烈印象。例如，同是反映战乱给人民带来的苦难与不幸，但《石壕吏》不同于《潼关吏》，《新婚别》不同于《垂老别》，每篇各有其不同的特点、不同的结构、不同的角度。而白居易等人的诗歌在结构和技法上则往往千篇一律，一贯到底，缺少巧妙新颖的艺术构思和跌宕起伏的艺术效果。所谓“其事核而实”“其体顺而肆”，因而犯了“直”的毛病。最后，杜甫虽也常以口语入诗，但他的语言却又能保持含蓄的韵味，在口语中寻个性，在浅显中见新颖。例如《新婚别》一诗仅仅通过一位新婚女子的独白，就将其特定的身份与复杂的心态淋漓尽致地表现出来，给人以如见其人、如闻其声之感：“结发为君妻，席不暖君床。暮婚晨告别，无乃太匆忙！君行虽不远，守边在河阳。妾身未分明，何以拜姑嫜？”而白居易等人的诗歌语言则一味追求通俗易懂，缺乏必要的润色和修饰，所谓“其言直而切”“其辞质而径”，因而犯了“浅”的毛病。

我们知道，传统的儒家美学虽然强调“诗教”“乐教”，但总是力求在“情”与“理”“物”与“我”“文”与“质”等一系列矛盾之中达到某种中庸调和的状态。而白居易等人为了使“新乐府运动”直接实现“救济人病，裨补时阙”（白居易《与元九书》）的政治目的，企图创作一种“篇篇无空言，句句必尽规”（白居易《寄唐生》）的讽喻诗，因而便将“为君、为臣、为民、为物、为事而作”的政治标准与“为文而作”的艺术目的对立起来，从而使儒家美学中所固有的内在矛盾分裂、对峙，直至失衡。这种失衡和对立，既是儒家美学自身发展的必然结果，也是中唐时期社会矛盾的历史产物。

同时，我们还应看到，在白居易的理论与实践之间，在他倾向于儒家的前期思想与倾向于佛、道的后期思想之间，也同样存在着巨大的矛盾和反差。作为谏官的白居易，主张用诗歌进行“美刺比兴”“兼济天下”，在理论上重视自己的讽喻诗，在前期倡导了“新乐府运动”。而作为诗人的白居易，他又不能将艺术创作仅仅作为政治的手段和工具，并在后期大量创作了“独善其身”“释恨佐欢”的“闲适诗”和“感伤诗”。从政治上讲，白居易的“新乐府”“秦中吟”确实产生了重大的影响，但它们的艺术价值却不被世人所重视。为此，他本人曾不无遗憾地说：“今仆之诗，人所爱者，悉不过杂律诗与《长恨歌》以下耳。时之所重，仆之所轻。”（《与元九书》）从艺术上讲，白居易却又不断突破自己的功利思想而创作出《长恨歌》《琵琶行》等极具美学价值的不朽诗篇。其实，这种人格和思想的分裂在中唐时代的知识分子身上是极为普遍的，一个分裂的时代必然会造就一批复杂和矛盾的人物，而复杂和矛盾的人物又必然会创作出五光十色的作品。

韩、孟“险怪派”

就在元稹、白居易为首的“新乐府运动”将诗歌引向功利、引向浅显的同时，另一批复杂而矛盾的人物则将诗歌引向超功利、引向险怪。赵翼《瓯北诗话》云：“中唐诗以韩、孟、元、白为最。韩、孟尚奇警，务言人所不敢言；元、白尚坦易，务言人所共欲言。”我们知道，作为“古文运动”的代表人物，韩愈曾举起“文以载道”的大旗，主张用儒家的思想来彰明道义。但作为“险怪诗派”的代表人物，韩愈在诗歌创作中却更多地汲取了道家和道教遗世高蹈的美学风格。如果说元、白等人的诗歌创作是将杜甫原本已经贴近现实的新题乐府进行更加急功近利的发展，那么韩、孟等人的诗歌实践则是将李白原本已经远离生活的古体诗作进行一种光怪陆离的引申。与白居易的《与元九书》一样，韩愈在《调张籍》一诗中也较为集中地表达了自己的美学思想：

李杜文章在，光焰万丈长。
不知群儿愚，那用故谤伤。
蚍蜉撼大树，可笑不自量。
伊我生其后，举颈遥相望。
夜梦多见之，昼思反微茫。
徒观斧凿痕，不瞩治水航。
想当施手时，巨刃磨天扬。
垠崖划崩豁，乾坤摆雷硠。
惟此两夫子，家居率荒凉。
帝欲长吟哦，故遣起且僵。
剪翎送笼中，使看百鸟翔。
平生千万篇，金薤垂琳琅。
仙官敕六丁，雷电下取将。
流落人间者，太山一毫芒。
我愿生两翅，捕逐出八荒。
精神忽交通，百怪入我肠。
刺手拔鲸牙，举瓢酌天浆。
腾身跨汗漫，不著织女襄。
顾语地上友，经营无太忙。
乞君飞霞佩，与我高颉颃。

针对当时有人扬杜抑李的美学倾向，韩愈在这里不仅将李、杜二人相提

并论，而且把李白放在了杜甫的前面。同李白一样，韩愈的诗作也以古体见长，不求工整，唯务自由；与李白一样，韩愈的诗歌也常作“独携无言子，共升昆仑巅”（《杂诗》）之类的神言仙语，忽而“长风飘襟裾，遂起飞高圆”，忽而“翩然下大荒，被发骑骐驎”（《杂诗》）。然而，李白是一个真正的道教徒，尽管狂放不羁，但在神仙面前却自认无知：“遗我鸟迹书，飘然落岩间。其字乃上古，读之了不闲。”而韩愈却并不信道，因而在神仙面前也并不买账：“乃知仙人未贤圣，护短凭愚邀我敬。我能屈曲自世间，安能从汝巢神山！”（《记梦》）可见，韩愈只不过是利用道教美学波诡云谲、想落天外的神秘意象来丰富自己的艺术表达能力罢了。由于没有信仰上的约束，使得其想象更加大胆、思绪更为奇特，不仅是奇思妙想，而且颇有些光怪陆离的味道了。更为重要的是，韩愈的这种创作倾向，并不是孤立的，在他的前后左右，亦有孟郊、卢仝、马异、皇甫湜、刘叉、李贺等一批以险为奇、以怪为美的诗人，从而形成了与元、白诗风截然不同的文化景观。

首先，“险怪派”诗人大大开拓了文学的表现内容和美学趣味：

虎豹僵穴中，蛟螭死幽潜。
荧惑丧躔次，六龙冰脱髯。
芒砀大包内，生类恐尽歼。
啾啾窗间雀，不知己微纤。
举头仰天鸣，所愿晷刻淹。
不如弹射死，却得亲炮燖。（韩愈《苦寒》）

无火炙地眠，半夜皆立号。
冷箭何处来，棘针风骚劳。
霜吹破四壁，苦痛不可逃。
高堂捶钟饮，到晓闻烹炮。
寒者愿为蛾，烧死彼华膏。
华膏隔仙罗，虚绕千万遭。
到头落地死，踏地为游遨。
游遨者是谁？君子为郁陶！（孟郊《寒地百姓吟》）

上述作品使我们想起了盛唐诗人岑参的《白雪歌送武判官归京》和《走马川行奉送出师西征》，因为岑参的这两首诗也是以对寒冷气候的渲染为主要内容的。然而细读起来，它们给人的感受却有着很大的差异。在岑参那“轮台九月风夜吼，一川碎石大如斗”“忽如一夜春风来，千树万树梨花开”的诗句中，我们所感到的奇寒并不可怕，而是一幅壮丽动人的北国风光。但是，在韩、孟的诗句中，不但虎豹蛟螭被活活冻死，就连拉着太阳行走的六龙也把胡须冻掉了；那些鸟雀更是寒冷难熬，真不如被人一箭射死，也好在油锅里暖暖身子。面对如此可怖的情景，读者也禁不住毛骨悚然、浑身颤栗了……在岑参的诗句中，对寒冷气候的渲染只是为了反衬出边塞将士的英雄气概，因而将“马毛带雪汗气蒸，五花连钱旋作冰，幕中草檄砚水凝”的描写最终归结为“虏骑闻之应胆慑，料知短

兵不敢接，车师西门伫献捷”。而在韩、孟的诗句中，对寒冷气候的渲染只能导致人们的绝望，在“霜吹四壁破，苦痛不可逃”的情况下，冻得半死的人们只有“半夜皆立号”，宁愿为飞蛾，“烧死彼华膏”……因此，作为审美对象，岑参诗给人的快感是直接的，是不掺杂痛感的；而韩愈、孟郊的诗给人的快感则是间接的，是通过痛感转化而来的。

其次，“险怪派”诗人的美学追求不仅表现在内容上，而且表现在形式上：

师干久不息，
农为兵兮民重嗟。
骚然县宇，土崩水溃，
畹中熟无谷，垅上桑无麻。
王春判序，百卉茁甲含葩。
有客避兵奔游僻，
跋履险阨至三巴。
貂裘蒙茸已敝缕，
鬓发蓬舥。
雀惊鼠伏，宁遑安处。
独卧旅舍无好梦，
更堪走风沙。
天人一夜剪瑛球，
诘旦都成六出花。
南亩未盈尺，
纤片乱舞空纷拏。
旋落旋逐朝暾化，
檐间冰柱若削出交加。
或低或昂，小大莹洁，
随势无等差。
始疑玉龙下界来人世，
齐向茅檐布爪牙；
又疑汉高帝，西方未斩蛇。
人不识，谁为当风杖莫邪？
铿锵冰有韵，的皪玉无瑕
……（刘叉《冰柱》）

飞光飞光，劝尔一杯酒。
吾不识青天高，黄地厚，
惟见月寒日暖，来煎人寿。
食熊则肥，食蛙则瘦。
神君何在？太一安有？
天东有若木，下置衔烛龙。
吾将斩龙足，嚼龙肉，
使之朝不得回，夜不得伏。

自然老者不死，少者不哭。
何为服黄金，吞白玉？
谁是任公子，云中骑白驴？
刘彻茂陵多滞骨，
嬴政梓棺费鲍鱼。（李贺《苦昼短》）

这里对于诗歌格律的突破，较之盛唐更进了一步。我们知道，与近体诗相比，古体诗的格律原本就不太严格，而盛唐李白等人虽在此基础上有所变通，但还保持了七言、五言等基本形式。但是刘叉和李贺的上述诗篇，从字数上已很难说是七言、五言，还是四言、三言了；在韵律上也很难说是诗歌、辞赋，还是散文了。如果说李白的诗歌还只是根据内容的需要而对形式进行必要的扩大或修正，而李贺、刘叉的作品则是内容压倒形式，趋于无形式了。从而在美学的意义上讲，前者还属于壮美，后者则近于崇高了。值得注意的是，刘叉、李贺的上述尝试并不是偶然的、孤立的。在险怪诗派中，此类作品大量存在，像韩愈的《醉留东野》《嗟哉董生行》，卢仝的《月蚀吟》《与马异结交诗》，皇甫湜的《出世篇》等，都是很好的例证。

最后，“险怪派”诗人不仅追求崇高，而且追求丑：

赤地炎都寸草无，
百川水沸煮虫鱼。
定应焦烂无人救，
泪落三篇古《尚书》。（马异《贞元旱岁》）

蛤蟆蟆，
叩头莫语人闻声。
扬州蛤蚬忽得便，
腥臊臭秽逐我行。
我行化作青泥坑。（卢仝《客请蛤蟆》）

在“险怪派”诗人笔下，什么妖魔鬼怪，什么腥臊恶臭，都可以成为审美观照的对象。这种做法，既是对道家“厉与西施，恢诡谲怪，道通为一”（《庄子·齐物论》）思想的具体实践，也是对道教谱系中神仙鬼怪形象的着意发挥。

险怪诗风的形成，既与当时社会风气的怪异有关，也与这批诗人生活经历的坎坷相关联。与官至宰相、刑部尚书、尚书省左丞等显要位置的李绅、白居易、元稹等“浅切派”诗人不同，“险怪派”诗人大都出身贫苦、仕途蹭蹬。韩愈自幼丧失父母，唯赖兄嫂抚养成人，好不容易在政治上有了起色，又因上疏谏迎佛骨而触怒皇帝，险些掉了脑袋。孟郊一生缺衣少食，46岁才中进士。李贺出身于皇室宗亲，本可以施展一番抱负，可仅因其父李晋肃的“晋”字与进士之“进”同音，遂因“避讳”的礼法而被剥夺了参加吏部考试的资格，终身只做了一个从九品的奉礼郎。刘

叉少年时代因酒杀人，遇赦后折节读书，后归齐鲁，不知所终。卢仝干脆隐居少室山，过着穷困潦倒的生活。如此说来，他们的经历与“位卑而才高，官小而名大”的“初唐四杰”倒有几分相似之处。然而不同的是，处在国力上升时期的王、杨、卢、骆，只是不满于自己的政治抱负无法施展罢了；而处在国力下降时代的韩、孟诸子，却要眼睁睁地看着挽救大唐的最后机遇从身边错过，“中兴”的希望化成泡影。在这种情况下，他们那一腔爱国之志、报国之心，又怎能不激扬愤怒、鼓荡而出呢？正像韩愈所说的那样：

大凡物不得其平则鸣。草木之无声，风挠之鸣。水之无声，风荡之鸣。其跃也或激之，其趋也或梗之，其沸也或炙之。金石之无声，或击之鸣。人之于言也亦然：有不得已者而后言，其歌也有思，其哭也有怀。凡出乎口而为声者，其皆弗平者乎！（《送孟东野序》）

夫和平之音淡薄，而愁思之声要妙；欢愉之辞难工，而穷苦之言易好也。（《荆潭唱和诗序》）

于是便有了呕心苦吟、独辟蹊径、神出鬼没、磊落不平的“险怪派”。

李贺

需要指出的是，虽然当时的韩愈以其文坛领袖的号召力量为奠定此派诗风做出了巨大的贡献，然而在艺术造诣上，真正代表“险怪派”最高水平的却不是韩愈，而是比韩愈小22岁的李贺。据《唐摭言》记载，李贺早慧，7岁便以诗歌名动京师。韩愈、皇甫湜闻讯走访，李贺便当面赋《高轩过》令“二公大惊”，并“亲为束发”。而后来的李贺也确实不负厚望，将前辈的诗歌探索融会贯通，形成了诡谲瑰丽并富有梦幻色彩的“长吉体”：

吴丝蜀桐张高秋，
空山凝云颓不流。
江娥啼竹素女愁，
李凭中国弹箜篌。
昆山玉碎凤凰叫，
芙蓉泣露香兰笑。
十二门前融冷光，
二十三丝动紫皇。
女娲炼石补天处，
石破天惊逗秋雨。
梦入神山教神妪，
老鱼跳波瘦蛟舞。
吴质不眠倚桂树，
露脚斜飞湿寒兔。（《李凭箜篌引》）

黑云压城城欲摧，
甲光向日金鳞开。
角声满天秋色里，
塞上燕脂凝夜紫。
半卷红旗临易水，
霜重鼓声寒不起。
报君黄金台上意，
提携玉龙为君死。（《雁门太守行》）

老兔寒蟾泣天色，
云楼半开壁斜白。

玉轮轧露湿团光，
鸾佩相逢桂香陌。
黄尘清水三山下，
更变千年如走马。
遥望齐州九点烟，
一泓海水杯中泻。（《梦天》）

茂陵刘郎秋风客，
夜闻马嘶晓无迹。
画栏桂树悬秋香，
三十六宫土花碧。
魏官牵车指千里，
东关酸风射眸子。
空将汉月出宫门，
忆君清泪如铅水。
衰兰送客咸阳道，
天若有情天亦老。
携盘独出月荒凉，
渭城已远波声小。（《金铜仙人辞汉歌》）

从审美格调上讲，如果说韩愈的诗歌富有嚣张、狂野的气势，孟郊的诗歌具备枯索、凄寒的风格，那么，李贺的诗歌则更有瑰丽、神秘的效果。换言之，他把韩愈的奇思怪想发展成惝恍迷离的境界，他把孟郊的峭刻饥寒引向了凄怆幽凉的道路。因此，李贺多采用那些感情色彩很浓的词，如“啼竹”“泣露”“老鱼”“瘦蛟”“寒兔”“酸风”“金鳞”“夜紫”“秋香”“花碧”等来表达他对青春的体验和死亡的渴望，因此，他所创造的审美境界于幽冷之中又显得浓艳逼人。进一步讲，李贺的诗不仅用词大胆，而且想象奇特。在这里，李凭的箜篌可比做“昆山玉碎凤凰叫，芙蓉泣露兰香笑”；雁门的城池可以比做“黑云压城城欲摧，甲光向日金鳞开”；在这里，诗人可以从高空中俯瞰地球，以获得“遥望齐州九点烟，一泓海水杯中泻”的空间视角；诗人可以将历史人物化为现实图景，以产生“茂陵刘郎秋风客，夜闻马嘶晓无迹”的时间纬度。这里的险怪奇谲，已不再是故作惊人之语的美学姿态，因为它本身就是惊人之语；这里的光怪陆离，也已不再是破坏意象的创作策略，因为它本身就是瑰丽的意象。它的语言、它的技巧已完全内化于诗人的情感之中了。正像杜牧在《李长吉歌诗叙》中所评论的那样，“云烟绵联，不足为其态也；水之迢迢，不足为其情也；春之盎盎，不足为其和也；秋之明洁，不足为其格也；风樯阵马，不足为其勇也；瓦棺篆鼎，不足为其古也；时花美女，不足为其色也；荒国陊殿，梗莽丘垅，不足为其恨怨悲愁也；鲸呿鳌掷，牛鬼蛇神，不足为其虚荒诞幻也。”

尽管在以后漫长的诗歌史上，以韩愈为代表、以李贺为最高成就的“险怪诗派”并不能为大多数读者所接受，然而在道家、道教文化的影响下，他们确实为古典诗歌开辟了新的道路，提供了新的可能。他们使

后人认识到，诗歌居然是可以这样写的。

刘、韦“隐逸派”

中唐时代，佛道并兴。从外部原因看，皇室贵族佞佛严重，不仅广造佛寺，而且迎接佛骨，社会各界无不响应。从内部原因看，此时的佛教各派已基本上完成了其中国化的改造，尤以禅宗一支最为发达，以压倒其他各派之势进入全盛时期。

禅宗乃是印度佛教的中国化，民族化，是印度形而上思辨精神与中国实用理性精神的巧妙结合。一方面，禅宗保持了佛教空、幻、寂、灭的出世思想，对现实世界的各种诱惑采取超然和蔑视的态度；另一方面，禅宗又扬弃了佛教本身原有的逻辑推理和修行戒律，从而使宗教信仰成为一种心灵化、生活化、艺术化的审美活动。因此，此一流派不仅深受各界人士的广泛欢迎，而且对诗歌创作也产生了更为直接的影响。一方面，由于禅宗打破了传统教义的封闭观念，使一大批才华横溢的僧人走上诗歌创作的道路，成为著名的诗僧。另一方面，由于禅宗特别适合封建士大夫的口味，使许多身存宦海、心系禅门的文人居士，也写出了体现佛禅美学特色的诗篇。于是，正如道教的兴旺给中唐诗坛带来一大批闪耀着道教美学色彩的诗歌一样，佛教，尤其是经中国传统文化精神同化而成的禅宗一派的兴起，同样给中唐诗坛带来朵朵奇葩。

据《全唐诗》载，中唐诗僧近四十人，僧诗约八百首。无论是诗僧数量，还是僧诗数量，都远远超出初、盛唐时期的总和。与此前的僧诗相比，中唐僧诗有着鲜明的时代色彩：就诗歌内容而言，已从阐述佛理向创造禅境转换；就诗歌形式而言，也从乡村的俚词俗语转向富有文人气息的典雅形式。具体来说，中唐僧诗表现出以下艺术特色：其一，任运随缘的僧人形象；其二，空寂清冷的诗歌格调；其三，圆通澄澈的诗歌意境。

几乎在所有的宗教派别中，禅宗的信仰方式是最为自由的。但它也并非不讲修炼，不讲宁神静气。“禅”，梵语称“禅那”，本意就指坐禅或静虑，有时还须相当长的时间，正所谓“水滴石穿，绳锯木断”，要有相当顽强的毅力。据说，南北朝时期由天竺东渡而来的菩提达摩，就曾在嵩山九年“面壁而坐，终日默然”，才终于悟得了新禅法，成为中国禅宗的始祖。到了唐代的六祖慧能那里，又于渐修之外开辟了顿悟之门，进一步加大了禅宗修行的自由度。然而，无论是渐修也好，顿悟也罢，都必须排除私心杂念，使主体去蔽澄明，获得自性的觉醒。因为在禅宗看

来，“佛”并不在十万八千里外的天竺净土，而是安坐于众生心头；求佛证性也不必去青灯黄卷中寻觅，滚滚红尘中就掩映着一个光华圆满、天机湛如的涅槃境界。自此，不仅那些老朽如棺、粘湿似苔的禅房寺院，甚至于佛界律令、禅门清规也无法将人们拘束。解放了的禅僧投身于自然的怀抱，在潮起潮落、草长莺飞中体悟佛法；解放了的禅僧走进世俗的生活，在挑水搬柴、穿衣吃饭中体悟禅机。于是，一向形如槁木、心若死灰的僧人形象发生了质变，而代之以任运随缘、无拘无束的面貌：

近夜山更碧，入林溪转清。
不知伏牛事，潭洞何纵横。
野岸烟初合，平湖月未生。
孤舟屡失道，但听秋泉声。（灵一《溪行即事》）

爱杀柴桑隐，名溪近讼庭。
扫沙开野步，摇舸出闲汀。
宿简邀诗伴，余花在酒瓶。
悠然南望意，自有岘山情。（皎然《九月十日》）

西塞长云尽，南湖片月斜。
漾舟人不见，卧入武陵花。（法振《月夜泛舟》）

真正的禅僧不怕寂寞枯燥，但也不必刻意地追求寂寞枯燥。从外表上看，他们往往可以和常人一样摇舸出汀、泛舟月下，甚至倚石听泉、饮酒赋诗。但在内心深处，他们与常人又有着很大的区别：在单纯、静谧而又鲜活的大自然中，一切属人的愿望、情感、思虑、意识在他们这里都已经被清除了。放弃了凡俗之念的僧人，就像是蓝天里的飞翔的小鸟一样，任意东西而不作计较；就像是原野里生长的花草一样，任其枯荣而无须思虑。因此，“孤舟屡失道”没有什么可怕，“但听秋泉声”就是了；“漾舟人不见”没有什么要紧，“卧入武陵花”就行了。正所谓“郁郁黄花，无非般若。青青翠竹，尽是法身。”融身于宇宙生命的禅僧似乎已经忘却了自我，在荡漾着月光的千里平湖上，已不知道是他卧入莲花与水天一色，还是莲花入舟与人同载了。在超越物我界限的同时，禅僧们实现了个体与自然的融合，成就为一个虚空而又永恒的存在。同时，也便在诗歌中塑造了新一代僧侣的形象。

从人格上讲，佛教的诗僧与道教的文士都有超凡脱俗、遗世高蹈的一面，有其共同的美学特征。然而相比之下，由于他们属于两种不同的信仰体系，其诗歌创作又有着个性的不同。从哲学的角度上讲，道家相信外在于主体的“道”的存在，属于客观唯心主义。因此，他们虽然认为这个草长莺飞的现实世界是变幻莫测的，但却并不是彻底虚无的。他们之所以要在现实世界的背后发现“道”的存在，并不是为了摒弃这个世界，而恰恰是为了尽情地占有、长久地享受这个世界，以成为“乘云气，御飞龙，而游乎四海之外”的至人、真人、神人。禅宗则认为外在于“自性”的万事万物都是虚幻的，毫无意义可言，因而属于主观唯心主义。因此，对于佛教尤其是禅宗而言，真实只意味着一种“悟”的心境，一种物

我两忘、四大皆空的幻境，除此之外，世道空空。所以，相比之下，如果说道士的人格有其逍遥、豪放，甚至享乐的一面，那么禅师的人格则更具朴素、淡漠，甚至懒散的一面。

与这种朴素、淡漠，甚至懒散的人格特征相一致，禅师们不太喜欢道士们那汪洋恣肆、险怪奇异的美学追求，而偏爱闲适、空寂而又充满禅意的诗歌格调。

日照西山雪，老僧门始开。
冻瓶粘柱础，宿火陷炉灰。
童子病归去，鹿麑寒入来。
斋钟知渐远，枝鸟下生台。（景云《老僧》）

敛履入寒竹，安禅过漏声。
高杉残子落，深井冻痕生。
罢磬风枝动，悬灯雪屋明。
何当招我友，乘月上方行。（无可《寄青龙寺原上人》）

秋风落叶满空山，
古寺残灯石壁间。
昔日经行人去尽，
寒云夜夜自飞还。（皎然《秋晚宿破山寺》）

无论是寒冷的冬天，还是凄凉的夜晚，无论是落叶的空山，还是寂寞的古寺，禅僧都能独享这一份自然的恩赐，于斋钟渐远、童子病归、乘月访友、枝鸟下台等动静变化中感悟佛法，谛听妙音。这里是空，这里是静，这里是没有自我的生命，这里是充满禅意的温馨。

无论是道士，还是禅僧，古代诗人都讲究境界的和谐、圆融。但由于佛、道文化自身的差异，使其诗境圆融的程度或有不同。从理论上讲，道教虽然主张“人”与“道”的统一，但由于“道”是外在于主体的客观存在，因而“人”与“道”的关系仍然是外在的。这种外在的关系便难免发生冲突和摩擦，从而引起诗境的动荡。而禅宗却倡导“自性即佛”“梵我如一”，客观世界的万事万物只不过是佛、我的化身和幻相，彼此之间的关系是内在的。在这种思想的支配下，禅僧笔下的境界便常常比道士歌咏的诗篇更加晶莹剔透，澄澈圆通。

由于主张“自性即佛”，诗僧的内心须得空明净澈，他们以无喜不嗔、无贪不怒为原则，以达到“梵我如一”的境界。具体说来，禅宗诗人一般不用过分的想象夸张，也不用险怪的手法，他们常常用素朴的语言、淡泊的笔触，在平凡的一山一水一草一木中发掘禅意，使之成为一粒遍照万象的明珠。

一片雨，山半晴。
长风吹落西山上，

满树萧萧心耳清。
云鹤惊乱下，水香凝不然。
风回雨定芭蕉湿，
一滴时时入昼禅。（皎然《山雨》）

一半雨光，一半阳光；雨光迷蒙，阳光透澈。小雨俨然是赶来为山光助兴的精灵，借来自天际的长风轻轻浸湿了青山的衣领，在树梢上嘬弄出萧萧的清音。天空里，与云共舞的白鹤也沉迷于这份美妙的山光物态，从半天里敛翅急下，翻飞于雨雾、阳光之间。风回雨定后，美妙的景色凝聚成一粒阳光普照的明珠，以其温润光泽反射着整个世界。这真是“一花一世界，一草一天国”。虽然这里云鹤的“惊”与“乱”似与诗境不谐，然而，在其凝定于诗境的整体画面之后，反而产生了以动衬静的美学效果。这类例子在中唐禅师那里还有很多，如灵一和尚的“月影沉秋水，风声落暮山。稻花千顷外，莲叶两河间。”（《酬陈明府舟中见赠》）似乎可以让读者听到月影与秋水的呢喃，闻到轻风与暮山的耳语了。

中唐诗歌受禅宗的影响，当然不会仅限于佛门弟子，事实上，一些半出家，甚至未出家的知识分子在诗歌创作中也自觉或不自觉地表现出了共同的审美倾向，并于“浅切派”和“险怪派”之外形成了第三个诗歌群体。这第三批诗人大致包括刘长卿、韦应物、贾岛、钱起、柳宗元、司空曙、戴叔伦等，我们称之为“隐逸派”。与元、白和韩、孟诸子不同，刘、韦等人并未提出共同的创作纲领，也没有掀起明确的诗歌运动，而大多是在不相往来的情况下分别进行着各自的创作和探索。但是，由于受佛教文化的共同影响，他们在创作手法和美学趣味上，又的确是在不知不觉地形成了一个共同的潮流。与“浅切派”不同，他们的诗歌虽然平易，却不直露，不仅自然，而且含蓄；与“险怪派”不同，他们的诗歌毫不晦涩艰深，也绝不怪诞离奇。也许，他们是在精神上最先进入封建社会后期的一批知识分子。在他们身上已经见不到盛唐艺术家们昔日那饱满的热情和阔大的胸襟，同时又有着前人所不具有的细腻的手法、敏锐的心灵、恬淡的情趣。此时的诗人往往以日常的生活物象来寄寓其复杂的情思，并力图通过这些琐细平凡的生活来达到对禅的亲近：

尘襟一潇洒，清夜得禅公。
远自鹤林寺，了知人世空。
惊禽翻暗叶，流水注幽丛。
多谢非玄度，聊将诗兴同。（韦应物《夜偶诗客操公作》）

一路经行处，莓苔见履痕。
白云依静渚，春草闭闲门。
过雨看松色，随山到水源。
溪花与禅意，相对亦忘言。（刘长卿《寻南溪常山道人隐居》）

这些人对禅宗的心仪绝非酒醉饭饱之后的无聊消遣，也不是宦海生涯中的风雅点缀。当一切理想与希望都被“安史之乱”摧毁后，他们义无反顾

地投入释迦牟尼的怀抱，为心灵平衡、生命存在寻求支撑点。如果说韦应物的《夜偶诗客操公作》一诗还只是在字句表面上表达对佛禅的理解与向往，那么，刘长卿的《寻南溪常山道人隐居》已将佛禅精神渗透到人格深处。诗中那个一路行来遍睹莓苔、履痕、白云、春草、松色、溪花的游客作为诗人的写照，已然是因色悟空的禅僧了。司空曙更为我们奉上一个无思无虑、大彻大悟的诗人形象："钓罢归来不系船，江村月落正堪眠。纵然一夜风吹去，只在芦花浅水边。"（《江村即事》）曾出家做了半辈子和尚的贾岛对佛禅境界更是难以忘怀："近来惟一食，树下掩禅扉。落日寒山磬，多年坏衲衣。"（《崇圣寺斌公房》）"清磬先寒角，禅灯彻晓峰。旧房闲片石，倚著最高松。"（《送慈恩寺霄韵法师谒太原李司空》）"出逢危叶落，静看众峰疏。冷露常时有，禅窗此夜虚。"（《丹阳精舍南台对月寄姚合》）正如韩孟诗派心怀"不平之气"，凡目之所触、笔之所及之物尽染"险怪"之色一样，刘、韦诸人久经禅光浸淫的心灵使之周围的一切自然分有了"禅"的光辉：那扇通往绿林野岸的柴门，诗人视之为"禅扉"；那盏燃青了石壁的孤盏，诗人称之为"禅灯"；那邀来白云青山、引来冷耳清音的木牖，诗人则看成是"禅窗"……当诗人将禅心推及一切外物，他自己也就无往而不在禅中了。

皎然

在此，我们需要特别提及那位既是诗僧、又是文学理论家的皎然，其诗歌理论著作《诗式》恰好可以为“刘韦诗派”弥补创作纲领的不足。在皎然看来，艺术作品中所真正值得追求的，不是眼前的形象，而是形象背后的韵味和情趣。而这一点恰恰是元、白、韩、孟等大多数中唐诗人所普遍忽略的。他们往往重视艺术作品的外在形象与价值，而忽略了形象背后的意趣。皎然则另辟蹊径，为美的艺术开拓出一片崭新的天地。

> 两重意已上，皆文外之旨。若遇高手如康乐公，览而察之，但见情性，不睹文字，盖诣道之极也。向使此道尊之于儒，则冠六经之首；贵之于道，则居众妙之门；精之于释，则彻空王之奥。（《诗式·重意诗例》）

这里的“情性”，既是指佛教的“自性”，也是指作品的“诗性”，它是形象背后的情趣和韵味；这里的“文字”，则只是指借以表达“自性”和“诗性”的媒介而已，其本身并没有独立的价值和意义。由于参禅要通过“文字”来启悟“自性”，作诗要通过“文字”来领悟“诗性”，即在有形之中把握无形、在有限之中达到无限，所以才有了“两重意已上，皆文外之旨”的见解。尤其是遇到如谢灵运这样的诗家高手时，更要能透过辞表，弃滓存精，直造文外之旨、言外之情，达到“但见情性，不睹文字”这样一个于儒于道于释皆堪称至道的诗歌境界。皎然认为，艺术作品的好坏，不在于篇幅的短长，内容的多少，反映生活的粗细，而在于韵味的强弱，境界的有无，表现情趣的浓淡。所以，他在《诗式·辨体有一十九字》中对“静”与“远”二体有这样的论述：“静，非如松风不动，林狖未鸣，乃谓意中之静。”“远，非谓渺渺望水，杳杳看山，乃谓意中之远。”不难看出，在皎然看来，“静”与“远”并非指那些寂静渺远的具体外在的物象，而是特指诗歌意象背后所传达出来的心境的恬静与情致的高远。后者远在前者之外，并引发读者进入自由想象的王国，因此，这是一个更加自由的审美境界。在这里，主体不是通过外向的追求来实现与对象的拥抱与合一，而是通过心灵的内省、直觉的感悟达到物我两忘、意境相融，亦即在对象的超越（即不执著）中达到同对象的冥合统一。显然，这是一个没有动荡与冲突的审美过程，主体所得到的是一种单纯的、平和的愉悦与享受。此时，艺术与审美不再为对象的有限特征（形象、色彩、体积、外貌等）所制约、所局限，而是自由地超越它们，在它们有限的特征之外寻求无限的韵味、神趣、意兴等。

如果说，皎然是这种“文外之旨”的理论探讨者，那么“刘韦诗派”则是这种“超然之美”的艺术实践者。他们的追求大致表现在两个方面：就物象选取而言，多为与主观意趣相契合的清淡之象、幽渺之音、浸凉之色；就诗境营造而言，则追求空寂朦胧，含不尽之情思于字表言外的佛禅境界。

诗歌意象往往有质实拙大与清淡虚空之分。前者如铁马冰河、惊雷怒电、金绳铁锁、古鼎宝刹、狂山狠谷、巨象鲸鲵……此等意象，非胸怀壮阔、情感炽烈、胆力超拔如杜甫、岑参、李白、韩愈者不足以自由地调度和驱遣。而刘韦诗派是一群在佛禅影响下冷却热情、淡化理想的文人。其眼界由执著进取转向任运随缘，因而他们的情感自然由粗重豪放转向细腻淡泊。特殊的精神状态，使他们更倾向于后一种似实似幻、飘渺不定、把捉不着的物象：一片飞来飞去的闲云，一缕游走不定的轻烟，几枝疏影婆娑的翠竹，几声似有似无的远磬，以及那浅浅的苔痕，淡淡的月影，蒸腾的水汽，朦胧的远山：

犬吠寒烟里，鸦鸣夕照中。（刘长卿《赠西邻卢少府》）

孤灯寒照雨，湿竹暗浮烟。（司空曙《云阳馆与韩绅宿别》）

石泉远逾响，山鸟时一喧。（柳宗元《中夜起望西园值月上》）

萝木静蒙蒙，风烟深寂寂。（刘长卿《奉陪萧使君入鲍达洞寻灵山寺》）

第一句诗很容易使人联想起陶渊明的“狗吠深巷中，鸡鸣桑树巅”（《归园田居》其一）。同样是犬吠、鸡鸣，但因所处背景不同，一为深巷、树巅，一为寒烟、夕阳，所产生的艺术效果也就随之而异。前者多为指实，给人以田园生活般的温馨；后者则竭力务虚，使本来就无形无象的犬吠、鸦鸣迅速在背景中淡化，所能给人的只有冷寂、空幻与缥缈。物象的空虚性、绵延性与不定性将人的主观情思由实变虚，由浓变淡，由近变远。此时的诗句缺少了前人面向世界所具有的广阔外在的物理空间，但内在的精神空间却得到前所未有的开拓与延展。外在时间中的动，转化为内在空间的静；物理学意义上的远，转化为精神意义上的无……至于孤灯照雨，湿竹浮烟，石泉远响，山鸟时喧，萝木蒙蒙，风烟寂寂，同样使人于流动中见寂静，于充斥中见虚无，于近摹中见深远。这便是“超然之美”的魅力所在。说它是佛教的“因色悟空”，应不为过。

由于文化背景的不同，“刘韦诗派”不仅在取境上与“韩孟诗派”有着虚实之分，而且在用色上与“韩孟诗派”也有着浓淡之别。现代物理学证明，色彩并不具有实体意义，它只是长短不一的光波在人类视网膜上所造成的映像，或者可以说是人类以光波为基础的经验感受，从而带有很大程度的情感性、虚拟性、主观性。从主观的感受出发，色调可分为两类：一为暖色调，如红、黄、紫、橙等，往往给人以温和、扩散，甚至于热烈的感受；一为冷色调，如黑、蓝、绿、白等，往往给人以清冷、

平淡、甚至于内敛的感受。就深受佛禅影响的“刘韦诗派”而言，虽不避讳任何一种色彩，但其意识底层更倾向于后者。这便与李贺等着色浓艳的诗作形成了鲜明的对比：

青山空向泪，白月岂知心。（刘长卿《赴新安别梁侍郎》）

寒潭映白月，秋雨上青苔。（刘长卿《游休禅师双峰寺》）

青冥台砌寒，绿缛草木香。（韦应物《游琅琊山寺》）

白波连雾雨，青壁断蒹葭。（司空曙《送卢使君赴夔州》）

绿田通竹里，白浪隔枫林。（司空曙《送乐平苗明府》）

在这里，诗人借助于青、白、绿等清淡的物象、寒冷的色调，创造出诸多空寂、朦胧、淡远而又含不尽之禅香于其内的诱人诗境，给人以象外之象、景外之景的美感享受。与杜诗相比，刘、韦诸人不再有跌宕起伏、深沉凝重的饱满热情；与李诗相较，不再有高蹈长空、挥戈驻景的理想主义信念；与韩诗相较，则更不具备其轩昂多变、冗怪频出的动荡与恐怖。从文学史的角度上看，“刘韦诗派”在很大程度上得益于王维诗歌的滋养。在新的历史条件下，这种具有佛教文化内涵的诗歌创作，导引人走向更加平淡、更加自然，更加生气流转的空灵之境，从而在超越自然物象的基础上，达到对超然之美的追求。正像后来的《诗品二十四则》中所说的那样，“超以象外，得其环中”了。

日暮苍山远，天寒白屋贫。
柴门闻犬吠，风雪夜归人。（刘长卿《逢雪宿芙蓉山主人》）

松下问童子，言师采药去。
只在此山中，云深不知处。（贾岛《访隐者不遇》）

共爱芳菲此树中，
千跗万萼裹枝红。
迟迟欲去犹回望，
覆地无人满寺风。（司空曙《咏古寺花》）

桃红复含宿雨，柳绿更带春烟。
花落家童未扫，莺啼山客犹眠。（皇甫冉《闲居》）

仅就题材而言，这些诗均为生活琐事，简单之极，平淡之极。然而，诗人偏偏就从这些不足挂齿的小事入手，寥寥数笔，平实如话，将一个辽远、空寂的诗境呈现在读者面前，并于这诗境背后蕴含着悠长绵远的意趣与情思。刘长卿在起笔处就展现出一个阔远之境：暮色茫茫，山色苍苍，继之而起的数声犬吠又为其添加了无限寂寥，更有漫漫飞雪以其灵动之姿、莹洁之色为诗境抹上一层空幻，带来无限苍凉。此时此刻，独

有一位远行游子披一身风雪，于其中偊偊而行……这是一个空的境界，寂的境界，又是一个禅的境界。然而，于空寂中，我们总能体味出隐藏于诗境之下的那虽然平淡、却又不绝如缕的情思：或许是天涯孤旅的愁怀，或许是日暮路远的感叹，或是对主人白屋之清贫的同情，或是对行者归家的期待。这些本自浓烈的情感经佛禅精神淘洗之后，不仅平淡而且朦胧，不仅绵远而且流亮，仿佛是秋日的晴空，仿佛是冬日的雪景，只能靠读者去慢慢地品味了。相比之下，贾岛起笔之处，写得极为活泼生动，使人可以亲眼看见一位长者于松下细向童子发问的情景。童子不经意的回答却将人引入一个无窒无碍的禅趣之境。那里白云飘飘，清泉结响，无限的幽缈和冷寂。采药其中的隐者也仿佛化为一缕白云、一线泉韵在山间自由舒卷、任意东西，让人有神龙见首不见尾的感叹。这感叹也许包含着诗人对隐者与白云为友之无限高洁的仰望，也许包含有诗人造访而不遇的惋惜，也许有知其去而不远“只在此山中”的欣慰，也许有其觅而不至“云深不知处”的再度兴叹。诗虽短小，意韵丰赡；语虽淡泊，情思悠长。司空曙则将读者由“有我之境”进一步引向了“无我之境”：古寺中的千树万花自然显示出了大自然的无限禅意，而当人去寺空，“覆地无人满寺风”时，更向人们展现出一个空虚而寂寥的佛禅境界。皇甫冉的作品则明朗得多：一番春风春雨的洗礼，世界再也掩饰不住其姹紫嫣红的面貌。红桃带雨娇若羞面，绿柳含烟犹胜黛眉，又兼落花满地、莺啼声声，真是一幅“山光物态弄春晖”的勃勃景象。春光本弥足珍贵，却有山客迟迟不肯醒来，不免让人为之惋惜。表面看来，这位贪睡的山客似与斑斓的春色不相协调，其实不然，这位脱却俗虑、万念俱无的山客本是春光一景。他之犹眠，正如莺啼花落一样顺乎本性，合于自然。山客犹眠之“静”恰与落花、春鸟之“动”相对照，揭示出世界的本原。此时此刻，山客倒仿佛已经顿悟成佛，正以其静默之姿呵护着这一片己身所化而成的无限春光，并报之以渊默的微笑。

“刘韦诗派”在对盛唐王维禅宗美学继承的同时，又表现出自己新的努力。尤其是在诗境创造方式上与王维有着明显的分野。王维与盛唐诗人保持一致，讲求“缘起”，即诗人与自然物象不期然而遇，客观物象在刹那间触发诗人早已酝酿胸中的某种情感，以此为基础，主观情感与客观物象两相契合，形成圆融之境。“刘韦诗派”就不同了，他们讲究以心造境，常常为涌动于心中的某种情思去刻意寻找相关的物象，并在意识之中完成物象间的层次构造、位置排列。物象的来源也不必非是此时此地的客观现实，更多是来自诗人主观的心理表象。

或云，诗不假修饰，任其丑朴，但风韵正、天真全，即名上等。予曰：不然。无盐阙容而有德，曷若文王太姒有容而有德乎？又云，不要苦思，苦思则丧自然之质。此亦不然。夫不入虎穴，焉得虎子？取境之时，须至难至险，始见奇句。成篇之后，观其气貌，有似等闲，不思而得，此高手也。（皎然《诗式·取境》）

或曰：诗不要苦思，苦思则丧于天真。此甚不然。固须绎虑于险中，采奇于象外，状飞动之趣，写冥奥之思。夫希世之珠，必出骊龙之颔，况通幽含变之（文）哉？但贵成章之后，有其易貌，若不思而得

也。（皎然《评诗》）

皎然在理论上的表现与他本人作为禅僧的身份不无关系，其创作态度与佛禅的影响亦有千丝万缕的联系。佛禅认为，客观物象并非实有，乃是心灵的幻象。世间万物不在心外而在心内，千载万代也只是一瞬。正所谓："心量广大，犹如虚空……能含万物色像，日月星宿，山河大地……自性能含万法是大，万法在诸人性中。"（《坛经·般若品第二》）所以，在皎然看来，取境不必向外搜求，执著于物象，反观内照就可以获得一个生气流转的形象世界。与外部世界相比，这个心造的寰宇反而更真实，更有生机。这种通过人工努力而达到自然之境的想法，不仅为皎然所独有，而且也是"刘韦诗派"的共识。从积极的方面讲，这种创作更加自觉；从消极的方面讲，此类创作常失于生硬。

按照这一原则，刘、韦诸人的确留下几首此种类型的好诗，除却前面提到的《逢雪宿芙蓉山主人》《访隐者不遇》外，柳宗元的《江雪》同样是一首"因心造境"的超拔之作。诗人仅寥寥几笔，就横空点染出一个清空、孤绝的寂灭之境："千山鸟飞绝，万径人踪灭。孤舟蓑笠翁，独钓寒江雪。"高山千座不见一点鸟影，小径万条难觅一线人踪。偌大的世界，唯白雪纷纷。独有一位钓翁于无限苍茫之中披蓑戴笠，驾一叶扁舟兀自在寒江之上垂钩下钓。这真是寂灭中有生命，消逝中有永恒。诗境虽然激烈孤绝，与上述诸诗的悠远平淡大异其趣，但同样为"因心造境"之作。这可从字面上揣知：目睹千座高山中飞鸟绝迹，察遍万条小径上人踪无存，不仅为诗人目力所不及，亦为诗人体力所难支。诗人只是借此孤绝之境来表达涌动胸中的一股情绪：或许是对理想的执著，或许是对操行的坚守，或许是对生命的珍爱与礼赞，或许是对世俗的不屑与厌弃……除此之外，像贾岛的那首因"推""敲"而著名的《题李凝幽居》，也是一首"苦心"经营的"自然"之作。然而，毋庸讳言，由于人为的努力过于明显，使得刘、韦诸人的不少作品留下一些刀劈斧凿的痕迹，而不似王维的圆融、自然。

制策与奏议

作为两种不同的文学样式，诗与文之间有着紧密的联系。与元、白“浅切派”、韩、孟“险怪派”和刘、韦“隐逸派”的诗歌分野大致对应，中唐的散文创作也出现了三种不同的美学追求。正是这三种思潮的共同努力，使得内容充实、句式灵活的古体散文在中唐异军突起，横扫了两汉、六朝以来赋文的泛滥、骈文的绮靡。

我们知道，作为一种文学样式，散文可谓古已有之，其产生的时间远远早于赋文和骈文。但是，自先秦散文衰落之后，赋文和骈文却因其辞藻的华美和音律的和谐而先后在两汉和六朝受到了人们的青睐。在这相当长的时间里，赋文和骈文得到了长足的发展，也取得了显著的成就，从而对审美文化的发展做出了应有的贡献。但是，在一种文体的美学因素被发掘、利用的过程中，也往往会出现僵化、异化的表现。于是，赋文由辞藻的华美蜕变为文字的堆砌，骈文由音律的和谐蜕变为句式的呆板。当这些形式的因素已限制了审美的自由而需要重新突破的时候，沉寂了多年的古体散文便再次获得了新生。于是，著名的“古文运动”出现了。

唐代“古文运动”的先驱，可以上溯到陈子昂、萧颖士、李华、颜真卿、贾至、元结、独孤及等人，及至中唐的柳冕、梁肃、权德舆、欧阳詹、李观等人也取得了一些成就。但是，真正使这场运动取得了历史性的成功并使得散体古文重新占据主导地位的，还要数白居易、韩愈、柳宗元等人的理论和实践。

作为“新乐府运动”的倡导者，元稹、白居易的古文创作仍沿袭其浅显易懂、切中时弊的“浅切派”风格。他们于策、书、奏、表、序、记、启、议、碑铭、制诰、行状、祭文等各种文体中显现自己的才华，改革昔日的弊端。长庆年间，元稹首倡改良制诰，“文格高古，始变俗体，继者效之也”（白居易《余思未尽加为六韵重寄微之》自注），受到白居易的高度评价。而白居易本人的奏议更是名动京师，为人传颂。《旧唐书·元白传》说：“元之制策，白之奏议，极文章之壶奥，尽治乱之根荄。”因此，他们被视为古文运动之劲健者，对宋代平易文风的形成产生了不可低估的影响。从文化根源上看，元、白的古文创作主要还是受经世致用之儒家思想的影响，不去追求音律的和谐和辞藻的雕饰，文理自然，言之有物，明白晓畅，生动活泼。或许在今人看来，这些优点算不

了什么，只有将其放在深受六朝遗风影响的时代背景下考察，才会发现其难能可贵之处。

相比之下，白居易的散文成就似比元稹更大一些，他不仅写了一些很有影响的公文，而且一些随手而就的书信、游记也写得十分漂亮。如他在给元稹的一封信的开头写道：“微之！微之！不见足下面已三年矣，不得足下书欲二年矣，人生几何，离阔如此？况以胶漆之心，置于胡越之身，进不得相合，退不能相忘，牵挛乖隔，各欲白首。微之！微之！如何？如何？天实为之，谓之奈何？”（《与微之书》）思念之情，溢于言表。他的《养竹记》是一篇清新隽永的小文章，既表达了对竹子的喜爱，又表达了对人生的理解：

竹似贤，何哉？竹本固，固以树德，君子见其本，则思善建不拔者；竹性直，直以立身，君子见其性，则思中立不倚者；竹心空，空以体道，君子见其心，则思应用虚受者；竹节贞，贞以立志，君子见其节，则思砥砺名行、夷险一致者，夫如是，故君子人多树之，为庭实焉。

贞元十九年春，居易以拔萃选及第，授校书郎，始于长安求假居处，得常乐里故关相国私第之东亭而处之。明日履及于亭之东南隅，见丛竹于斯。枝叶殄瘁，无声无色。询于关氏之老，则曰：“此相国之手植者。自相国捐馆，他人假居。由是，筐篚者斩焉，篲帚者刈焉。刑余之材，长无寻焉，数无百焉。又有凡草木杂生其中，菶茸荟郁，有无竹之心焉。”居易惜其尝经长者之手，而见贱俗人之目，剪弃若是，本性犹存。乃芟蘙荟，除粪壤，疏其间，封其下，不终日而毕。于是日出有清阴，风来有清声，依依然，欣欣然，若有情于感遇也。

嗟乎！竹，植物也，于人何有哉？以其有似于贤，而人犹爱惜之，封植之，况其真贤者乎？然则竹之于草木，犹贤之于众庶。呜呼！竹不能自异，惟人异之；贤不能自异，惟用贤者异之。故作《养竹记》，书于亭之壁，以贻其后之居斯者，亦欲以闻于今之用贤者云。

文章首段先以“君子比德”的儒家思想对竹子这种独特的植物进行了一番人格化的描绘，次段引出自己在京城定居时所遇已故关相国手植竹林的遭遇，末段发出了“竹不能自异，惟人异之；贤不能自异，惟用贤者异之”的慨叹，既表达了自己登科拔萃之后的感遇之情，也抒发了贤者见用之难的人生哲理。不用典故，不假雕琢，通篇文字明白如话，却又令人回味无穷。真可谓绚烂之极归于平淡。

与元、白同时代的刘禹锡也是古体散文的行家里手，其脍炙人口的《陋室铭》同样清新隽永，至今为人传颂：

山不在高，有仙则名；水不在深，有龙则灵。斯是陋室，惟吾德馨。苔痕上阶绿，草色入帘青。谈笑有鸿儒，往来无白丁。可以调素琴、阅金经。无丝竹之乱耳，无案牍之劳形。南阳诸葛庐，西蜀子云亭。孔子云：“何陋之有？”

从形式上看，全文仅81字，在规则的句式中尽量寻求节奏的变化，不呆板，不生硬，既有铭文的章法，又得散文的神韵。从内容上看，文章则既有实景，又有虚景，既有说理，又有抒情，以“陋”名室，以“何陋”言志，表现出儒家学者洁身自好的高贵品质。

政论与随笔

众所周知，中唐时代真正称得上“文起八代之衰，而道济天下之溺”的散文家还不是元稹、白居易，而是韩愈。在审美风格上，韩愈的散文与其诗歌创作既有相同的一面，亦有不同的一面。其相同处在于，韩愈的散文能喜能怒，宜长宜短，“不专一能，奇奇怪怪”（韩愈《送穷文》），表现出一定的“险怪”特色；其不同处在于，韩愈的散文并不以“险怪”为能事，而是以充实的内容、浩大的气势为主要追求。导致这不同之处的原因主要有两个方面：从文体功用上讲，与古代不少文人一样，韩愈把文章的写作看成是“经国之大业，不朽之盛事”，因而不仅写作态度认真，而且强调一种谠正不阿的文风；而诗歌则被其视作“释恨佐欢”的游戏之作，是表达个人情感的手段，因而不仅写作态度自由，而且也尽量表现出与众不同的审美个性。从文化背景上讲，韩愈主张“文以载道”，是要用儒家的思想来抵御佛、道两教的影响，因而儒气较重，道气较轻；反之，韩愈主张“余事作诗人”，是要借道教的思想来排遣生活的郁闷，因而道气较重，儒气较轻。正像白居易用“讽喻诗”和“闲适诗”来分别体现其儒、道分裂的文化人格一样，韩愈则用“文”和“诗”来分别体现其儒、道分裂的文化人格。我们不会忘记，“分裂”正是中唐审美文化的最大特征。

尽管韩愈的诗、文之间存在着分裂的一面，但仅就其文章本身而言，却有其统一而完整的审美追求。在当时佛、道两教甚嚣尘上，对民族的血脉、国家的完整造成不利影响的情况下，韩愈高擎“古文运动”的大旗，确乎不是一件儿戏之事。他做古文，是为了求古道。“斯吾所谓道也，非向所谓老与佛之道也。尧以是传之舜，舜以是传之禹，禹以是传之汤，汤以是传之文、武、周公，文、武、周公传之孔子，孔子传之孟轲，轲之死，不得其传焉。”（韩愈《原道》）因此，韩愈对自己的文化定位，就是要继承孟轲的衣钵，将已被佛、道阻断的正统文化延续下来，以恢复华夏文明的主导地位。于是，他不仅强调孟子以“内圣”为主的人格气节，而且也赞美孟子以“养气”为主的文章功夫：

气，水也；言，浮物也。水大而物之浮者大小毕浮。气之与言犹是也，气盛则言之短长与声之高下者皆宜。（《答李翊书》）

在此之前，不少散文家已看到了赋文、骈文形式主义的局限。但是他们尚没有找到取代这些外在形式的内在根据。而到了韩愈这里，便不

再将外在的声韵辞藻视为撰写文章的关键，而在先秦“养气说”和魏晋“文气说”的基础上将注意力转向创作主体内在的精神气质。惟其如此，他才真正找到了打破赋文、骈文之形式主义文风的有力武器，从而既保障了行文的自由，又保障了文气的畅达，使“言之长短与声之高下者皆宜”。当然了，要真正达到这一境界，绝不是一件容易的事情。在《答李翊书》中，韩愈根据自己二十余年的写作经验，总结了这个由必然而走向自由的创作过程：这既是一个文化积累的过程，也是一个人格修养的过程。只有“行之乎仁义之途，游之乎《诗》《书》之源”（《答李翊书》），才能够由“戛戛乎其难哉”，到“汩汩然来矣”，再到“浩乎其沛然矣”的境界。显然，这与孟子“其为气也，至大至刚，以直养而无害，则塞于天地之间”（《孟子·公孙丑》）的“浩然之气”是一致的。不同之处只在于，孟子更多地注重于由外而内的人格修养，而韩愈则更关心由内而外的文章写作。

读韩愈的文章，确实能使人感到一种贯穿始终的内在气势，有了它，行文才可以不避艰险，用词才可以随意铺张。且不说《原道》《原毁》之类的政治论文，也不论《送孟东野序》《送高闲上人序》之类的艺术随笔，就连《进学解》之类的学术小品也写得那样神采飞扬，有声有色：

国子先生晨入太学，招诸生立馆下，诲之曰：“业精于勤荒于嬉，行成于思毁于随。方今圣贤相逢，治具毕张。拔去凶邪，登崇畯良。占小善者率以录，名一艺者无不庸。爬罗剔抉，刮垢磨光。盖有幸而获选，孰云多而不扬？诸生业患不能精，无患有司之不明；行患不能成，无患有司之不公。”

言未既，有笑于列者曰：“先生欺余哉！弟子事先生，于兹有年矣。先生口不绝吟于六艺之文，手不停披于百家之编；记事者必提其要，纂言者必钩其玄；贪多务得，细大不捐；焚膏油以继晷，恒兀兀以穷年。先生之业，可谓勤矣。抵排异端，攘斥佛、老；补苴罅漏，张皇幽眇；寻坠绪之茫茫，独旁搜而远绍；障百川而东之，回狂澜于既倒。先生之于儒，可谓有劳矣。沉浸醲郁，含英咀华。作为文章，其书满家。上规姚、姒，浑浑无涯，周《诰》、殷《盘》，佶曲聱牙，《春秋》谨严，《左氏》浮夸，《易》奇而法，《诗》正而葩，下逮《庄》《骚》，太史所录，子云、相如，同工异曲。先生之于文，可谓闳其中而肆其外矣。少始知学，勇于敢为；长通于方，左右具宜。先生之于为人，可谓成矣。然而公不见信于人，私不见助于友。跋前踬后，动辄得咎。暂为御史，遂窜南夷。三年博士，冗不见治。命与仇谋，取败几时。冬暖而儿号寒，年丰而妻啼饥。头童齿豁，竟死何裨？不知虑此，而反教人为？”

先生曰：“吁！子来前！夫大木为杗，细木为桷，欂栌侏儒，椳闑居楔，各得其宜，施以成室者，匠氏之工也。玉札丹砂，赤箭青芝，牛溲马勃，败鼓之皮，俱收并蓄，待用无遗者，医师之良也。登明选公，杂进巧拙，纡余为妍，卓荦为杰，校短量长，惟器是适者，宰相之方也。昔者孟轲好辩，孔道以明，辙环天下，卒老于行；荀卿守正，大论是

弘，逃谗于楚，废死兰陵。是二儒者，吐辞为经，举足为法，绝类离伦，优入圣域，其遇于世何如也？今先生学虽勤，而不繇其统；言虽多，而不要其中；文虽奇，而不济于用；行虽修，而不显于众。犹且月费俸钱，岁靡廪粟。子不知耕，妇不知织。乘马从徒，安坐而食。踵常途之促促，窥陈编以盗窃。然而圣主不加诛，宰臣不见斥，兹非其幸欤！动而得谤，名亦随之，投闲置散，乃分之宜。若夫商财贿之有亡，计班资之崇庳，忘己量之所称，指前人之瑕疵：是所谓诘匠氏之不以杙为楹，而訾医师以昌阳引年，欲进其豨苓也。”

从语言上看，一般的赋文和骈文都拙于口语，而本文的三段均为对话。这种对话的语言很贴近生活，但又不是生活语言的照搬。不难看出，韩愈并不是“非三代两汉之书不敢观”（《答李翊书》），而有着很好的赋文和骈文的基础。只是韩愈有赋、骈的笔法，却不受赋、骈的限制。在他这里，赋、骈之句只是随时摘取的工具而已，适之则用，不适则弃，一切以文气的需要为转移，不穿靴戴帽，不削足适履。所以，他的语言虽然有章有法，却似脱口而出，极为自然，也极为自由。正像苏轼所评价的那样：“其必有不依形而立，不恃力而行，不待生而存，不随死而亡者矣！”（《潮州韩文公庙碑》）从结构上看，本文以立论、驳论、再立论的三段式来造成“文似看山不喜平”的效果，给人以一波三折、跌宕起伏的审美感受。从修辞技巧上看，本文有反讽，有夸张，有驳难，也有自嘲。真可谓是庄谐并用，妙趣横生。而从意义上看，本文至少有三重内涵：粗粗看去，文章似乎肯定了国子先生有关“诸生业患不能精，无患有司之不明”的正面主张，然而这只是作品的表层含义；稍加品味便不难发现，文章似誉而贬，实际上却讽刺了国子先生的冬烘之气，这是作品的第二层含义；如果我们在此基础上深入思考的话，则又会发现，文章真正讽刺的并不是国子先生本人，而是这个比他更为腐朽、更为荒唐的时代。正像林纾所评价的那样，“说到极谦处，愈显得世道之乖，人情之妄”（《韩柳文研究法》）。一篇小小的短文竟有如此之多的手法和讲究，实非大家所莫能为之。

对于韩愈的历史贡献，后人多有论述，其最精到者，还要数苏轼《潮州韩文公庙碑》中的那段话：“自东汉以来，道丧文弊，异端并起。历唐贞观、开元之盛，辅以房、杜、姚、宋而不能救。独韩文公起布衣，谈笑而麾之。天下靡然从公，复归于正。盖三百年于此矣。文起八代之衰，而道济天下之溺，忠犯人主之怒，而勇夺三军之帅，此岂非参天地、关盛衰，浩然而独存者乎！”韩愈之所以成为中唐“古文运动”的一大重镇，不仅由于他有理论，有实践，还由于他敢于抗颜为师，从而影响了李翱、皇甫湜、樊宗师、张籍、李汉等一大批追随者。从文化背景上看，韩愈的散文虽以弘扬儒学为主，但并不完全排斥道家思想。他抨击佛、老，一般并不包括庄子。尽管他在《送王秀才序》一文中曾将“杨、墨、老、庄、佛之学”相提并论，但同时又把庄子看成是与孟子、荀子并列的第三派儒学传人，而他的文章中也不难看到《庄子》的汪洋恣肆。继韩愈之后，李翱、皇甫湜等人的文风愈发险怪，进一步偏离了儒家的美学传统，而向道家和道教靠拢。下面是皇甫湜《唐故著作

左郎顾况集序》的主要片段：

吴中山泉气状，英淑怪丽，太湖异石，洞庭朱实，华亭清唳，与虎丘、天竺诸佛寺，钧号秀绝。君出其中间，翕轻清以为性，结泠汰以为质，煦鲜荣以为词。偏于逸歌长句，骏发踔厉，往往若穿天心、出月胁，意外惊人语，非寻常所能及，最为快也。李白、杜甫已死，非君将谁与哉？

君字逋翁，讳况，以文入仕，其为人，类其词章。常从韩晋公于江南为判官，骤成其磊落大绩。入佐著作，不能慕顺，为众所排。为江南郡丞，累岁，脱縻无复北意。起屋于茅山，意飘然若将续古三仙，以寿九十卒。

湜以童子见君扬州孝感寺，君披黄衫，白绢鞜头，眸子瞭然，炯炯清立，望之真白圭振鹭也。既接欢然，以我为扬雄、孟子。顾恨不及见三十年于兹矣；知音之厚，曷尝亡诸？

在内容上，文章不取顾况早年的仕途业绩，而突出其晚年隐居茅山、学道炼丹的经历，其道教意味极为浓郁；在形式上，文章也从韩愈的“文从字顺”演变成了“险怪奇绝”，其庄子文风愈发明显。这或许正是韩愈在《与孟尚书书》中所担心的：“籍、湜辈虽屡指教，不知果能不叛去否？”事实上，另外一位追随者樊宗师也确实将韩愈的“言必己出”发展为“不袭蹈前人一言一句”的极端，形成了“层叠怪语”“类不可读”的“涩体”，在当时也产生了不小的影响。李肇《唐国史补》云：“元和已后，为文笔则学奇诡于韩愈，学苦涩于樊宗师。”从环境上讲，这与元和年间崇尚怪诞的社会风气相吻合；从文化上说，这与道家、道教的传统则有着或隐或现的联系。

寓言与游记

相对于赋文、骈文而言，散体古文只是一种形式，它可以为儒家服务，也可以为道家服务，还可以为佛家服务。而这后者的代表，则是与韩愈齐名的柳宗元。

柳宗元“自幼好佛，求其道积三十年”（《送巽上人赴中丞叔父召序》），尤其是“永贞革新”失败后，他从权力核心被贬到永州、柳州等荒蛮之地，佛教的出世思想更成为其排遣郁闷的精神寄托。在散文创作上，柳宗元主张“文以明道”，但这里所说的“道”，不纯是韩愈的“孔孟之道”，而是“统合儒释”的“中道”。我们知道，儒家的“中庸”思想是从社会范围内调和阶级矛盾的产物，佛家的“中道”思想是在宗教的范围内调和“空”“有”派别的产物。而柳宗元却试图将二者统一起来，认为“圣人之为教，立中道以示于后”（《时令论下》）；“浮图诚有不可斥者，往往与《易》《论语》合”（《送僧浩初序》）。表现在创作实践上，柳宗元一方面写下了《封建论》《六逆论》等充满儒家社会思想的政论之作，一方面又写下了不少表现佛家智慧的寓言和具有出世思想的游记，而尤以后者的艺术价值为高。

古代天竺国的寓言极为丰富，释迦牟尼为了传教普法，也常常利用流传于民间的寓言作比喻。这种教理与寓言的渗透，对于熟读佛经的柳宗元显然产生了很大的影响。他的一些寓言如《东海若》，就是沿袭《百句譬喻经》而用来宣传佛教思想的。在佛教传入中国之前，先秦的诸子散文中也有一些寓言的成分，但真正使寓言成为一种独立的文学体裁，恰恰是柳宗元的贡献。他的寓言不独与佛教有关，而是集合了先秦散文和天竺寓言的优点，结构精巧、语言生动，常常能达到寓理于事、寓理于情的效果：

蝜蝂者，善负小虫也。行遇物，辄持取，昂其首负之。背愈重，虽困剧不止也。其背甚涩，物积因不散，卒踬仆不能起。人或怜之，为去其负；苟能行，又持取如故，又好上高。极其力不已，至坠地死。

今世之嗜取者，遇货不避，以厚其室，不知为己累也，唯恐其不积。及其怠而踬也，黜弃之，迁徙之，亦以病矣。苟能起，又不艾。日思高其位，大其禄，而贪取滋甚，以近于危坠，观前之死亡不知戒！虽其形魁然大者也，其名，人也，而智则小虫也。亦足哀夫！

这篇《蝜蝂传》先以形象的语言描绘了“善负小虫”的行为举止，再引申到“今世之嗜取者”与之相同的生存状态，最后以“其名，人也，而智则小虫也”作结。言简意赅，发人深省。在俗人眼里，人生不外乎“名利”二字。而佛教认为，名乃虚妄，利乃虚福，一切都像蝜蝂背上的身外之物一样，只能给人增加额外的负担。而世人之所以汲汲于名利之途，就像贪得无厌的蝜蝂一样，“亦足哀夫”！其实，这个观点并不难理解，如果仅是申述一番，也许不会引起人的重视。但是，读了这篇寓言之后，谁也不会忘记那只“极其力不已”“昂其首负之”的蝜蝂，它以极其鲜明的形象，使人们看到了自己的悲惨处境，不禁毛骨悚然，不寒而栗了。由此可见，寓言的意义并不在于图解概念，而是为人们提供一种比概念更为强烈、更为深刻的形象图景。正是由于这一特点，使得柳宗元的寓言深受人们的喜爱，除上面提到的《蝜蝂传》之外，像《黔之驴》《罴说》等，至今仍被人们传诵不已。

如果说柳宗元的寓言更多是在形式和观念上受佛教的影响，那么他的山水游记则体现了一种更为内在的出世精神。人们常说“文如其人”，而柳宗元眼中的山水，都有其特有的高洁、幽雅、静谧的趣味；柳宗元笔下的游记，都有其特有的孤傲、凄清、闲雅的格调：

从小丘西行百二十步，隔篁竹，闻水声，如鸣珮环，心乐之。伐竹取道，下见小潭，水尤清洌。全石以为底，近岸卷石底以出，为坻为屿，为嵁为岩。青树翠蔓，蒙络摇缀，参差披拂。

潭中鱼可百许头，皆若空游无所依。日光下澈，影布石上，怡然不动，俶尔远逝，往来翕忽，似与游者相乐。

潭西南而望，斗折蛇行，明灭可见。其岸势犬牙差互，不可知其源。

坐潭上，四面竹树环合，寂寥无人，凄神寒骨，悄怆幽邃。以其境过清，不可久居，乃记之而去。

自东晋以来，我国已出现了以山水景物作为描写对象的文学作品，然而不少作者或选择名山大川以写真，或引出玄言、隐逸的话头以自况，并未形成独立而完整的游记体裁。到了柳宗元这里，情况发生了根本性的变化。同“永州八记”中的其他几篇一样，这篇《至小丘西小石潭记》既没有选择什么名山大川，也不用作什么“出世状”“隐逸科”，而只是根据自己的所见所闻，信笔随步，如实道来，用不着借景抒情，用不着托物言志。然而此情此景，又安能与心无关呢？正像作者在《钴鉧潭西小丘记》中所说的那样，“清泠之状与目谋，瀯瀯之声与耳谋，悠然而虚者与神谋，渊然而静者与心谋。”这里，人与自然的联系是内在的，不是通过概念而外加的。只有在主、客“相谋”的情况下，才能够实现心、物“两忘”，于是“情”即在“景”中了。在这里，鱼在水中的怡然自得与人在岸边的悄然独坐形成了一幅不可分离的图景，“凄神寒骨，悄怆幽邃”，从而禅意盎然了。可以想象，一个没有受过佛教文化熏染的人，一个世俗欲念过于强烈的人，是不可能写下这样的山水游记的。

在当时的文化环境下，像这样受佛教文化影响的游记，也并非只有柳宗元一家，此外如陆羽的《游慧山记》等，亦为流传至今的名篇。

因此，正像儒、释、道对中唐诗歌的发展各有贡献一样，儒、释、道对中唐散文的发展也各具功劳。过去，学者们常常仅站在儒家的立场上来评价这一时期的“古文运动”，其结果不仅忽视了道家、道教文化对韩愈一派的艺术影响，也无法解释柳宗元散文的独特贡献。从表面上看，韩、柳均以“载道”“明道”而自诩，而实际上，韩文的雄奇、柳文的幽丽，却不是一个“道”字所能说尽的。



四、晚唐：夕阳西下

“永贞革新”失败了，“中兴幻影”破灭了，大唐帝国真的不行了。“藩镇割据”没有解除，“朋党之争”日趋严重，“宦官当政”又直接威胁到了这个国家的最高统治者。在武宗、宣宗、懿宗、僖宗、昭宗当政的六十余年里，不仅国家内忧外患，而且皇帝受制于家奴，大臣们你争我夺，百姓们生灵涂炭。直至黄巢揭竿而起，彻底动摇了大唐帝国二百多年的历史根基。接下去，中华大地上出现了半个多世纪的分裂动荡局面：中原地区像走马灯一样相继出现了后梁、后唐、后晋、后汉、后周五个朝代，它们虽自称“正统”，却没有能力统一中国；与此同时，中原南北则出现了吴、南唐、吴越、闽、楚、前蜀、后蜀、荆南、南汉、北汉等十个政权，他们虽偏安一隅，有的却国祚较长。这个分裂动荡的时期，就是历史上的“五代十国”。由于在审美文化的总体风貌上，它们与唐代后期的基本走势大体一致，故而宜放在一起加以论述。

政治上的瓦解和分裂、经济上的凋敝和动荡，使得这一时期的意识形态也处在一个相对混乱的阶段。武宗灭佛，标志着儒、释、道三足鼎立局面的结束，而解体之后的任何一家思想都无法独立承载起这个社会的世道人心。于是，作为华夏正统的儒家思想又不得不慢慢地吸收和融会佛、道两教的学说，以便向宋明理学这种新的意识形态过渡。与此相适应，审美文化领域中儒、释、道并驾齐驱、并分秋色的局面渐渐消退，一种在融合中不分彼此、共同消沉的势态成为主流。当然了，这消沉中不仅有感伤的旋律，也有动人的乐章；不仅有亡国的体验，也有遗世的绝响。无论如何，那颗曾经行走中天、普照万物的红日正在沉沦，这便是“夕阳西下”的晚唐。

1.“曲终人不见，江上数峰青”：绘画、书法

绘画和书法艺术在盛唐达到高峰，不仅气势恢弘，而且绚烂备至。波及中唐的周昉、柳公权，仍仪态万方、骨力劲健，不乏大家气象。及至晚唐、五代，由于国力的锐减，社会的动荡，艺术成就似有衰落迹象。然而由于南唐和西蜀相对安定，且皇室贵族雅好书画，汇集了不少由中原避难而来的艺术家，因而在衰落中亦有精微之处。遂形成唐、宋之间的过渡环节。

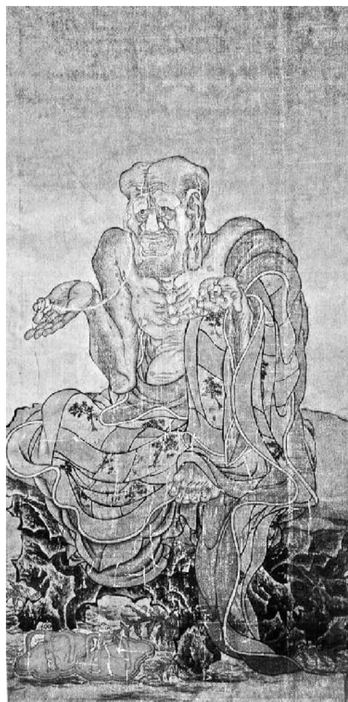
在绘画实践方面，这种过渡主要表现在三个方面：在题材上，唐代是一个崇侠尚武的时代，其意识形态的特色是儒、释、道三家并举，因而在绘画上以人物（尤其是佛道人物）和鞍马胜；宋代是一个崇理尚文的时代，其城市经济和理学思想使得画家将更多的注意力集中到山水和花鸟上来；而晚唐五代的绘画恰恰完成了由人物、鞍马向山水、花鸟的转移和过渡。在艺术技巧上，唐代画家注重创新而不拘小节，宋代画家态度矜持而重视技巧，而晚唐五代的画家则恰恰完成了由前者向后者的转变。在风格方面，唐代画家注意营造恢弘的气势和强烈的效果，宋代画家更加讲究装饰的效果和淡雅的情怀，而晚唐五代的画家也恰恰实现了这一转变。

人物画：孙、贯“写意”，周、顾“写实”

总的来说，晚唐五代的人物画是沿着尉迟乙僧、吴道子和张萱、周昉这两条线索发展下来的，但前者有更加主观化的倾向，后者有更加客观化的倾向。从理论上说，绘画艺术无非是具有写意和写实两种功能，只是唐以前的画家没有自觉地意识到自己的追求，因而是以个人风格的形式出现的；宋以后的画家则有了明确的理论意识，因而是以群体流派的方式出现的。而处在过渡阶段的晚唐五代，画家们开始了朦胧的探索，以尝试着使绘画具有更加主观的写意性和更加客观的写实性。我们知道，尉迟乙僧、吴道子的人物画并不以写意为最终目的，而是追求一种神采奕奕的表情，一种惊心动魄的势态，一种气壮山河的力量；张萱、周昉的人物画也并不以写真为最高原则，而是追求一种雍容典雅的皇家品格、一种端庄大度的贵族气派，一种丰腴安详的富贵情调。然而到了晚唐五代，情况便开始有了变化。

孙位是唐末随僖宗逃到四川的画家，曾在应天寺、昭觉寺作画，题材由山石竹木到天王众部，其人鬼交杂处颇得吴道子的风范。在技法上，他“拙规矩于方圆，鄙精研于彩绘”（《益州名画录》）被誉为“笔简形具”的“逸格”画家。据说他的《春龙起蛰图》描绘二龙自高山腾空而出，波涛震撼，涧谷弥漫，云烟气雨，溢于画面，聚观之老小居民俱现惊畏之状，笔势趋轶，不同凡响。其《高逸图》流传至今，借魏晋名士表达了画家的主观意象。

僧人贯休是由唐末入前蜀的画家，号禅月大师，兼擅诗、书，有《禅月集》二十五卷。他的绘画取材于佛教，尤以画罗汉像（030）著名。在当时即已流行的“胡貌梵像”的基础上，贯休进行了进一步的想象和夸张，使得罗汉宽眉阔目、大耳隆鼻，造型愈发奇特。他自言这些奇怪的罗汉造型多为梦中所得，可见其主观化的色彩较之孙位更为强烈。当然了，在作为造型艺术的绘画实践中，主观化的实现并不能仅仅凭借大胆和想象，还要有精湛的笔法和娴熟的技巧。从现存的作品中可以看出，贯休正是继承并发展了尉迟乙僧的“曲铁盘丝”的线描手段，才创造出了比吴道子更加大胆的人物造型，即由夸张发展到了变形的地步。仅从再现生活的角度上看，这些形象并不真实，但他们却又栩栩如生，生动传神。正像张彦远所说的那样，“以形似之外求其画，此难可与俗人道也”（《历代名画记·论绘画六法》）。而这种移形写神的创作方法，显然已有了宋人“尚意”的美学倾向。



030 贯休《罗汉像》（局部）

如果说孙位、贯休是尉迟乙僧、吴道子的延续，那么周文矩、顾闳中则是张萱、周昉的传人。周文矩是南唐后主时期的翰林待诏，其绘画题材显然受了前代“绮罗人物”的影响。在《宣和画谱》所记载的他的七十多幅作品中，有一多半是描绘宫廷生活和贵族妇女的，如皇帝下棋、贵戚游春、捣衣、烫帛、煎药、烹茶、绣花等，生活气息极为浓郁。现存宋摹本的《宫中图》分12段，共有81个人物，通过奏乐、画像、簪花、扑蝶、戏婴、调犬等细节来展现宫廷妇女的生活内容。我们知道，为了创造强烈而丰满的视觉形象，张萱、周昉的作品有着重色彩而轻线条的艺术特点。而周文矩一方面将后主李煜书法中的“战笔”引入绘画，使线条更加纤细；一方面用傅粉来补充施朱，使着色更加淡雅。这一切都表现出了由唐入宋的美学发展趋势。比张萱、周昉的写实倾向更进一步，在现存故宫博物院的《重屏会棋图》中，周文矩为我们留下了一幅皇帝李璟与其三个弟弟下棋的真实场景：对弈者全神贯注，观棋者凝神不语，构图动中取静，人物神态逼真。或许这里的构图不如张萱的《虢国夫人游春图》那样生动、流畅，但其真实的空间感和充分的细节描绘则有过之而无不及。

顾闳中是与周文矩同时代的南唐画院待诏，因奉后主李煜之命绘成《韩熙载夜宴图》（彩图19）而闻名，此外见于画史著录的作品还有《明皇击梧桐图》《荷钱幽浦图》《游山阴图》《雪村图》等。韩熙载原为北方著名的贵族士人，在战乱中来到南方，后主欲以重用，他却看透了南唐命运而无意为官，整日在家中纵情声色，以“避国家入相之

命”。李煜欲探虚实，派顾闳中潜入韩府，于是便有了这幅长达3.35米的历史名作。我们知道，这种世俗化、生活化的场景在张萱、周昉的作品已开始出现了，但张、周二人为了突出人物造型而常常有意舍弃与人物动作无关的生活背景，而到了顾闳中这里，不仅人物造型活灵活现，而且生活背景也一丝不苟，真实地再现了“典型环境中的典型人物”。或许这些作品的格调和气度尚不及张萱、周昉的绘画，但其生活化的客观程度显然比前人又进了一步。

山水画：荆、关“北水”，董、巨“南山”

与人物画类似，唐代的山水画也分为两大走势：一派以吴道子、项容为代表，用水墨勾勒渲染，注重气势的营造并富有书卷气息；一派以李思训、李昭道为代表，用青绿着色衬托，注重细节的真实并富有装饰效果。在此基础上，晚唐五代的画家继承发展、推陈出新，从而形成了以荆浩、关仝为代表的北方山水和以董源、巨然为代表的南方山水。

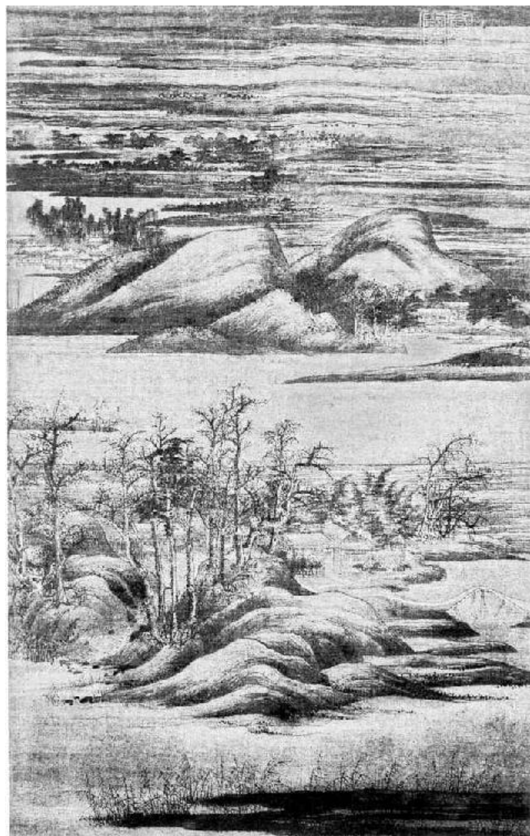
晚唐五代时期，中原战乱频繁，荆浩隐居于太行山的洪谷，自号洪谷子。在绘画方面，他不仅有创作，而且有理论。在《笔法记》一文中，他对山水画中的美学规律进行了深入的探寻：“夫病有二：一曰无形，一曰有形。有形病者，花木不时，屋小人大，或树高于山，桥不登于岸，可度形之类也。是如此之病，不可改图。无形之病，气韵俱泯，物象全乖，笔墨虽行，类同死物。以斯格拙。不可修删。”可见在形、神的关系上，他是要求二者并重的。与此相关，在笔、墨的关系上，他也要求两者并重：“吴道子有笔而无墨，项容有墨而无笔。吾将采二子之所长，自成一家。”因此，他既没有完全沿袭吴道子的手法，一味疏放下来；也没有完全沿着项容的路线，走向泼墨山水。而真正实现了笔墨两得、皴染兼备，完成了中国山水绘画的一大突破。

关仝早年师承荆浩，勤学苦练，立意高远，得到“青出于蓝而胜于蓝”的美誉。同荆浩一样，他的作品也反映了北方山水的特点，所谓“石体坚凝，杂木丰茂，台阁古雅，人物幽闲者，关氏之风也”（郭若虚《图画见闻志》）。关仝传世的作品有《关山行旅图》和《山溪待渡图》等，继荆浩之后进一步实现了严谨的笔触和浩大的气势之间的完美融合，对宋代的山水画产生了直接的影响。

如果说荆浩、关仝的北方山水表现的是一种壮美景象，那么董源、巨然的南方山水体现的则是一种优美韵致。董源曾任南唐的后苑副使，有《潇湘图》《夏景山口待渡图》《龙宿郊民图》等作品传世。郭若虚认为，董源的绘画有两个源头：“水墨类王维，著色如李思训。”（《图画见闻志》）其实，正像荆浩将吴道子的笔和项容的墨融会到一起一样，董源（031）则集合了李思训精湛的技法和王维淡雅的韵味。这一切，都旨在表现南方山水的秀丽和婉约。正如米芾所评价的那样，“董源平淡天真多，唐无此品，在毕宏上，近世神品，高格无与比也。峰峦出没，云雾显晦，不装巧趣，多得天真。岚色郁苍，枝干劲挺，咸有生

意。溪桥渔浦，洲渚掩映，一片江南。”（《画史》）入宋之后，人们先以荆浩、关仝为首的北方山水为范例；而在米芾的提倡和追随下，董源山水的魅力随着时间的推移反而越来越大，元末的四大家和明代的吴门派均奉董源为楷模，明末的“南北宗”论者虽在理论上尊王维为“南宗画祖”，但在实践上却取法董源。

僧人巨然是董源最早的追随者，他在南唐降宋后来到开封，也将南派山水带入了北方。巨然不仅长于描绘江南山林葱茏俊秀的植被，而且善于营造烟岚气雾，笔墨润泽，似带水气。流传至今的作品有《万壑松风图》《秋山问道图》《山居图》。如果说董源的山水以清疏取胜，那么巨然的作品则以葱郁见长，二者同为南方画派，却又同中有异。



031 董源《寒山重汀图》

观董源山水，非以高山险谷、茂林幽涧壮其形色，而以芦汀沙洲、江水行船写其韵致。

晚唐五代的山水画家很多，除荆、关、董、巨之外，后周的李成、南唐的赵幹亦为高手，他们的作品风格大约在南、北画派之间，却共同表现出尚意的美学特征。

花鸟画：黄筌富贵，徐熙野逸

晚唐五代不仅是山水画的成熟时期，而且是花鸟画的繁荣阶段。中国花鸟画的历史，比山水画要悠久，早在新石器时代的彩陶、殷周时代的铜器、秦汉时代的墓石上，就有花鸟鱼虫、蝉蛙龙凤之类的纹样，但这些纹样多为点缀，尚没有成为普遍的绘画主体。及至南北朝时期，已经出现了一些画花画鸟的作品，也有了以此为专长的画家，但花鸟画作为独立的画科，尚处在萌芽状态。入唐以后，出现了一些有开创意义的花鸟画家，除前面所提到的薛稷外，有两个人物特别值得注意，一个是盛唐时代的殷仲容，一个是中唐时代的边鸾。据《历代名画记》载："闻礼子仲容，天后任大仆秘书丞，工部郎中，申州刺史。善书画，工写貌及花鸟，妙得其真。或用墨色，如兼五彩。"可见，殷仲容至少有一部分花鸟是用水墨画成的，这与张彦远"山不待青空而翠，凤不待五色而綷"（《历代名画记·论画体工用拓写》）的理想是一致的。另据汤垕《画鉴》记载："唐人花鸟，边鸾最为驰誉。大抵精于设色，浓艳如生。"可见，与殷仲容不同，边鸾的特点是色彩艳丽。到了晚唐五代，这两种花鸟画技法都得到了发扬光大，从而形成了判然有别的两大画派。

唐末蜀地相对安定，花鸟名家滕昌祐和刁光胤因避中原之乱而相继来到四川，从而也将由边鸾开创的工笔花鸟技法带到了蜀地。黄筌从13岁起就从刁光胤学画，"全该六法，远过三师"（郭若虚《图画见闻志》），将工笔花鸟提升到一个很高的境界。加之他官运亨通，从翰林院待诏，做到上柱国、如京副使等职，以其精湛的技艺和显赫的地位成为宫廷画家的领袖人物，从而开创了中国绘画史上第一个重要的花鸟画派，例可见写生珍禽图（彩图20）。从题材上看，此一画派最爱描绘常人罕见的珍禽瑞兽、奇花异草，以显示皇室的奢华、贵族的气派。根据《图画见闻志》记载，黄筌等人善画的题材有金盆鹁鸽、纯白雉兔、桃花鹰鹘、孔雀龟鹤之类，具有鲜明的宫廷特色。从技法上看，此派重色轻墨，"画花妙在傅色，用笔极新细，殆不见墨迹，但以轻色染成，谓之写生"（沈括《梦溪笔谈》）。在完善前人"勾填"法的基础上，黄筌还首创了"没骨"法。这是一种不用墨线勾勒轮廓，仅凭色彩晕淡而成的画花技巧。据钱牧斋《初学集》记载："赏有一图，独梭绢，乃蜀黄筌画榴花百合，皆无笔墨，惟用五彩布成。榴花一百余花，百合一本四花，花色如初开，极有生意，倍采其神妙也。"从格调上看，珍禽异草的题材加上工笔重彩的技法自然会营造出神态逼真的图景和富贵吉祥的氛围，从而使其具有很高的装饰效果，故有"黄筌富贵"之称。正是由于上述特征，

此一画派甚得皇家的赏识和贵族的推崇，在当时影响甚大、波及甚广。黄筌的儿子黄居宷、黄居宝，以及黄惟亮、刘赞、丘文晓、夏侯延佑等人都直接或间接地学习了黄筌的画法，并将这一流派延续到了宋代。

在黄筌等人继承并发展了边鸾工笔重彩的同时，徐熙等人则继承并发展了殷仲容的水墨熏染。据郭若虚《图画见闻录》记载，“徐熙，江南处士，志节高迈，放达不羁”，其生活态度显然与黄筌不同，因而他所创立的画派也刚好与之形成鲜明的对比。在题材上，他不去描绘皇家园林中的珍禽瑞兽，也不去选择贵族花园中的奇花异草，而偏偏喜爱大自然中随处可见的汀花野竹、水鸟渊鱼、园蔬药苗，追逐一种天然的豪情和江湖的野趣。在技法上，他不重彩而重墨，不求工而求意。“徐熙以墨笔画之，殊草草，略施丹粉而已，神气迥出，别有生动之意。”（沈括《梦溪笔谈》）与黄筌一丝不苟地精心描绘不同，徐熙顺势挥洒，落墨不拘。在格调上，江湖花鸟的题材加上水墨写意的技法自然会形成一种超凡脱俗的隐逸情怀和远离权贵的乡野志趣，从而为士大夫阶层所欣赏，故有“徐熙野逸”之称。当时江南的郭乾辉、钟隐、唐希雅、丘庆余，甚至后主李煜均属于徐派阵营的画家。他们虽在宋初的影响不如黄派，但经张仲、王若水，到明代的沈周、陈道复、文徵明、徐渭等人手中均有所发展，从而形成了与工笔花鸟画相并行的写意花鸟画，具有很高的审美价值。可惜的是，徐熙的真迹已不复存在，我们从后人摹拟的《雏鸽药苗图》中已无法领会那“江南绝笔”的风格与技法了。

晚唐五代的花鸟画极为盛行，除上述论及的黄、徐两派外，著名的画家还有善于画羊的罗塞翁，善于画鱼的袁□，善画松石的姜道隐，善画牡丹的于兢，善画竹子的刘彦齐、李坡，善画斗鸡的梅行思，善画野禽、生菜、水族的唐垓等。真可谓名家四起，各显神通。

画论：景玄“画录”，彦远“画记”

除创作实践之外，晚唐五代的绘画尚有两件值得注意的事情。首先，值得提及的是制度建设。我们知道，唐代虽有画官应奉禁宫的习惯，但并无专门的绘画机构。而到了五代的西蜀和南唐，则始建画院。正式将专业画家集中到一起，每日切磋、按月拟议。这一制度的确立，既有利于画家专业分工的明细，亦有利于画家艺术技巧的提高，同时也对宋代以后“院体画”的形成埋下了伏笔。

其次，值得称道的是理论建设。我们知道，唐代画论，代不乏人，初唐李嗣真的《画品》《续画品录》，盛唐王维的《山水论》《山水诀》，中唐张璪的《绘境》，都曾享誉一时，但或因篇章短小，或因真伪难辨，或因述多论少，或因后世失传，均有不尽如人意之处。而到了晚唐时期，却先后产生了朱景玄的《唐朝名画录》和张彦远的《历代名画记》。尤其是后者的出现，在中国画论的历史上树立了一块丰碑。该书共有十卷，大致分为三个部分：一是画史的评述，二是画家的传记，三是作品的收藏与鉴赏。其涉及的画家“自轩辕至唐会昌凡三百七十二人”，是我国最早的一部绘画史书，因而被誉为“画史之祖”。该书不仅史料丰富，而且理论精深，既总结了前人的画论思想，亦有作者独到的见解，其地位颇似文论史上的《文心雕龙》。

如果说晚唐五代的制度建设有助于宋代以工笔为特色的“院体画”的发展，那么这一时期的理论建设则有利于宋代以写意为特色的“文人画”的发展。朱景玄生卒年代不详，我们只知道他是“会昌时人”，当属晚唐画论家，他将平生所见绘画分类著录，“以张怀瓘《画品断》神、妙、能三品，定格上、中、下，又分为三。其格外有不拘常法，又有逸品，以表优劣也。”（《唐朝名画录》序）在神、妙、能三品之外增加逸品，这是一个值得注意的迹象，这表明了审美趣味的变化。与此同时，他还认为绘画不仅可以表现有形的物象，而且可以表现无形的物象：

盖以穷天地之不至，显日月之不照。挥千毫之笔，则万类由心；展方寸之能，而千里在掌。至于移神定质，轻墨落素，有象因之以立，无形因之以生。（《唐朝名画录》）

我们知道，早在东晋顾恺之那里，即已明确谈到了“传神写照”的问题，但还只是“以形写神”，而这里对于“象外之形”的重视，与皎然对“文外之

旨”的渴望是一致的，都是要通过对外在物象的超越，去追求含蓄之美、朦胧之美和阴柔之美。

张彦远出身于颇富收藏的宰相世家，不仅见多识广，而且学养深厚，除成书于大中元年的《历代名画记》之外，他还著有《书法要录》《闲居受用》《彩笔诗集》等。在朱景玄主张用有形的物象来表现无形的韵味的同时，张彦远则主张用无色的水墨来表现有色的物象：

夫阴阳陶蒸，万象错布。玄华亡言，神工独运。草木敷荣，不待丹绿而采；云雪飘扬，不待铅粉而白。山不待空青而翠，凤不待五色而綷。是故运墨而五色具，谓之得意。意在五色，则物象乖矣。夫画物特忌形貌彩章，历历具足，甚谨甚细，而外露巧密。所以不患不了，而患于了。既知其了，亦何必了，此非不了也。若不识了，是真不了也。（《历代名画记·论画体工用拓写》）

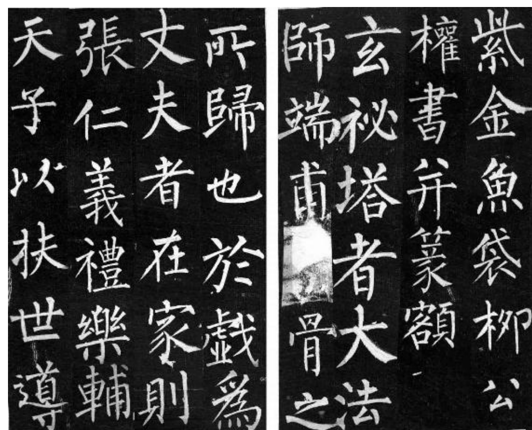
我们知道，从南齐谢赫的“随类赋彩”到盛唐王维的“水墨为上”，中国绘画一直存在着两条路线，及至五代花鸟画中的黄家“富贵派”和徐家“隐逸派”也还存在着重色和重墨的区别。然而此前此后的画家们都没有像张彦远那样将这一技巧性的问题提升到理论、甚至哲学的高度来加以认识。在他看来，绘画的意义并不是要一板一眼地再现大千世界的万事万物，如果真是那样的话，客观世界本来就有着不可超越的真实性，又何劳画家枉费心机呢？因此，绘画的目的不在于似，而在于不似，若能用不似的材料来体现相似的物性，其韵味也就随之而呈现出来了。这种在似与不似之间获得主观表现的可能性，实为中国绘画的精髓所在。从根本上讲，张彦远的用无色来体现有色与朱景玄的以有形来表现无形，实为一种思想的两个方面。这种思想的要义是将绘画从写实的努力转向写意的追求，以开通宋人“尚意”的新途径。

书法：柳书“重法”，杨书“尚意”

晚唐五代，不仅是绘画的过渡时期，而且是书法的转折阶段。此一时期，跨越了中唐的柳公权进一步将唐书“重法”的精神推向了极致，而五代时期的杨凝式则开启了宋书“尚意”的先河。

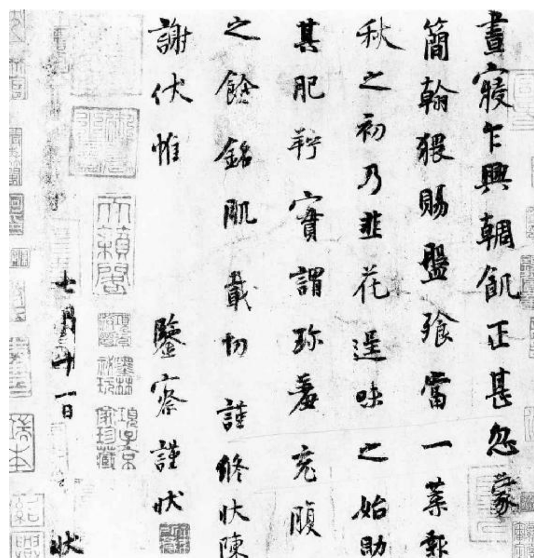
柳公权成名于中唐，成熟于晚唐。早在穆宗时期，他就因擅长书法而被皇帝任命为翰林院侍书学士，后官至中书舍人、翰林书诏学士、太子太保，封河东郡公。他一生创作甚丰，流传至今的有《平西郡王李晟碑》《羲阳郡王苻璘碑》《魏公先庙碑》《高元裕碑》《复东林寺碑》《何进滔德政碑》《起居郎刘君碑》《冯宿碑》《苏夫人墓志》《李石神道碑》《大唐回元观钟楼铭》《清净经》《临十三经》《心经》《度人经》，以及传世墨迹《送梨帖题跋》等，其最有代表性的《玄秘塔碑》和《神策军纪圣德碑》拓本均为会昌以后的晚年作品。精湛的艺术造诣、显赫的社会地位和漫长的创作生涯，使他成为中晚唐时代最有影响的书法大师，甚至可以同盛唐时代的颜真卿相媲美。

同颜真卿一样，柳公权也以楷书名世，刘熙载《艺概》云：“柳书《玄秘塔》（032）出自颜真卿《郭家庙》。”确乎点明了二者之间的承继关系。然而时代变了，人们的精神状态变了，即使是一脉相承的书法创作也不可能不发生变化。从创作的角度上看，颜书肥硕丰满、气势开张，充分显示出盛唐的气象和活力；柳书则骨力劲健、法度严谨，虽雄风犹在而气有未逮，只能看做是盛唐精神的延续。从欣赏的角度上讲，“颜筋柳骨”，各有千秋，两相媲美，难分轩轾。然而从历史的角度上看，柳书的风神气度不足而法度严谨有余，恰恰表现出他将唐书的“法度”推向了极端。直到今天，学书者仍然常将柳书作为入门的途径，因为它太严谨、太规范了，容易掌握而难以发挥。这一切，似乎都说明唐代书法已走到了一个尽头，它孕育着、要求着一种新的变化。



032 柳公权《玄秘塔碑》（局部）

当柳公权作为唐代书坛上的最后一颗巨星陨落之后，动荡不安的晚唐五代确乎显得昏暗多了。书坛亦如战乱中的旷野，凄凉而寒冷，唯有一颗宝石在熠熠生辉，那便是闪烁着新时代光泽的杨凝式。《唐诗外传》云："凝式笔迹遒放，宗师欧阳询、颜真卿，加以纵逸。久居洛，多遨游佛道祠。遇山水胜概辄流连赏咏。有垣墙圭缺处，顾视引笔且吟且书若与神会。其号或以姓名，或称癸巳人，或称杨虚白，或称希维居士，或称关西老农。其所题或真或草不可原诘，而论者谓其书自颜中书后一人而已。"传世书迹有《韭花帖》（033）、《神仙起居法帖》《夏热帖》等。在今人眼里，这位历经五代，官至太子少师，而又常常佯疯自晦的"杨风子"的作品实在好不到哪儿去。然而这种删繁就简、破方为圆、楷不像楷、隶不像隶、今草不像今草、狂草又不似狂草的作品却得到了宋人众口一词的赞誉，就连对历代书家颇为苛刻的米芾也不敢怠慢，视之为"天真烂漫"的经典之作。这究竟是什么原因呢？



从理论上讲，一切艺术形式都是客观再现与主观表现的辩证统一，那么作为抽象符号的书法艺术，它所再现和表现的内容是什么呢？我们知道，尽管汉字属于象形文字，但随着符号的演变，高度抽象的文字越来越不反映任何实际的生活内容，它要再现的只是标准字体的间架结构而已。而书法之所以成为一种艺术，又不能仅仅反映标准的符号信息，它恰恰要在艺术线条与文字符号的似与不似之间获得一种主观表现的可能性。从这一意义上讲，如果说唐书“重法”，强调的是书法艺术的“再现”内容；那么宋书“尚意”，则强调的是书法艺术的“表现”内容。进一步讲，当柳公权将“重法”的唐书推向极致以后，留给杨凝式的便是如何为“尚意”的宋书开辟道路的问题了。董其昌说得好：“少师《韭花帖》略带行体，萧散有致，比少师他书欹侧取态者有殊，然欹侧取态，故是少师佳处。”如果仅仅是萧散有致，还只是回到王羲之的风格，而欹侧取态，即有意背叛原有的结字规则和运笔法度，在似与不似之间获得主观表现的可能性了。这和当时“在形似之外求其画”的绘画追求是异曲同工的。所以，少师的佳处，正是宋人的去处。正当宋人既不想重步唐人之后尘，又不能再现晋人之风度的时候，杨凝式的出现便有了特殊的意义。正如黄庭坚诗中所说的那样，“世人尽学兰亭面，欲换凡骨无金丹。谁知洛阳杨风子，下笔便到乌丝阑”。就像绘画中的“移形写神”一样，书法中的“欹侧取态”反映了一种新的审美趣尚。或许杨凝式的艺术成就远不如以后的苏、黄、米、蔡，然而他在书法史上的开创地位确是无法低估的。如果这一时期书法理论也像朱景玄的绘画理论那样，在神、妙、能之外增添“逸品”的话，那么创作中的“逸品”非“加以逸纵”的杨凝式而莫属了。“谓其书自颜中书后一人而已”，似为过誉；但说他是“由唐入宋一大枢纽”，则极为确当。

2.“夕阳无限好，只是近黄昏”：诗词、杂文

如果说晚唐五代的绘画、书法处在由唐代“重法”向宋代“尚意”的转折之中，那么这一时期的诗歌、杂文则处在由唐代“诗境”向宋代“词境”的转变过程之中。正像曲式中的大调转入小调一样，恢弘壮阔的盛唐气象经过丰富多彩的中唐风采，最终转变为哀婉深沉的晚唐之韵。

随着儒、释、道三足鼎立局面的被打破，与三重旋律的盛唐气象及三部合唱的中唐之响不同，晚唐之韵重新趋向于一种新的统一，即走向更为细腻的心灵感受和更为含蓄的情感体验。在这一时期里，诗歌的成就以杜牧等人的“咏史诗”、李商隐的“无题诗”、温庭筠等人的“花间词”为标志，它们分别在题材、意境和体裁三个方面进行了新的探索。

杜牧：难以割舍的“六朝情结”

正像一个人到了垂暮之年便喜欢怀旧一样，一个王朝到了垂暮之年便喜欢咏史。从这一意义上说，咏史诗在晚唐诗坛的大量涌现，并不是一个偶然的现象。早在中唐时期的刘禹锡，就以其敏锐的政治嗅觉闻到了唐王朝的腐烂气息，写下了不少脍炙人口的咏史诗。“朱雀桥边野草花，乌衣巷口夕阳斜。旧时王谢堂前燕，飞入寻常百姓家。”（《乌衣巷》）“山围故国周遭在，潮打空城寂寞回。淮水东边旧时月，夜深还过女墙来。”（《石头城》）这些诗从诗境和题旨上为后人开辟了道路。晚唐以降，咏史诗蔚然成风，除最为著名的杜牧外，李商隐、许浑、李群玉、刘沧、皮日休、韩偓等人也都悉心咏史，各有千秋。如同身逢文治武功盛况空前的初、盛唐文人几乎无人不或多或少写下几首班马萧萧、旌旗猎猎的“边塞诗”一样，晚唐文人面对风雨飘摇、日之将西的危难时局，也无不或多或少地写下几首怀古咏史之作。

晚唐的咏史诸家，既是忧国忧民、宏图欲展的志士，又是才能卓越、苦心为诗的诗人。当现实生活以其冰冷的铁拳残酷地敲碎了其政治理想后，他们就逃避到幻想的诗的王国寻求安慰，借助艺术的力量获取生命的支撑。诗人既可以思接千载、凝古今于一瞬，又能够视通万里、撮万物于笔端，最终将复杂的情思寄托于诗歌的审美意象之下。他们往往能借古喻今、发人深省，同时又避免简单的影射、生硬的比附，使诗歌得以深文隐蕴、余味曲包，给人以丰富而又悠长的审美感受。在这里，我们不妨先看一看杜牧的绝句《江南春》：

千里莺啼绿映红，
水村山郭酒旗风。
南朝四百八十寺，
多少楼台烟雨中。

咏春者代不乏人，李贺有“春水初生乳燕飞，黄蜂小尾扑花归”；白居易有“日出江花红胜火，春来江水绿如蓝”；韩愈则有“天街小雨润如酥，草色遥看近却无”……无不于美丽如画的春景描摹中表达对春天的喜爱和生命的礼赞。杜牧却能独出一格，在景色的描摹之中巧妙地渗入史实的感慨，不仅清新流利，而且寓意深远。据《南史·郭祖深传》载：“都下佛寺，五百余所，穷极宏丽。僧尼十余万，资产丰沃。所在郡县，不可胜言。”可见，诗人的描写是有史实根据的。可如今，这些耗费

巨资修建起来以为封建帝王礼佛祈福的寺院其意义何在呢？尽管它们依然在风烟雨雾中矗立着，但那些陆续修建佛寺的宋、齐、梁、陈诸朝却一个接一个地覆灭了。表面上看，诗人意在怀古，其实，怀古的目的乃在于伤今。中唐以来，佛教大盛，在会昌灭佛之前，全国有佛寺四万余所，僧尼四十万余人，已成为一个庞大的食利阶层。而继承武宗帝位的唐宣宗又反对武宗的灭佛措施，重新兴建佛寺、招募僧尼，给国家带来更加深重的危害，有识之士无不为之扼腕叹息。不过，诗人的感慨并不是用一两句话所能够穷尽的，在这幅烟雨空濛的画面之下包含着更多朦胧而又难以言明的情思：既有对南朝覆灭于顷刻的伤悼，也有对其穷奢极侈、昏聩无能的谴责；既有对当朝君王佞佛的不满，也有对唐王朝前景的担忧。同时，也许还包含着诗人更为深刻、更为隐约的情绪：一种物是人非的历史沧桑之感。

杜牧的另一首咏史诗《泊秦淮》被清人沈德潜推为唐人七绝的“压卷之作”：

烟笼寒水月笼沙，
夜泊秦淮近酒家。
商女不知亡国恨，
隔江犹唱《后庭花》！

与《江南春》相比，这一首诗的境界似乎更为朦胧凄迷，意旨更为沉婉曲折，情思也更为丰厚、悠长。时值深秋，夜幕已临，诗人泊舟秦淮河畔的酒家附近。凄清寒冷的河面上弥漫着如烟似雾的水汽，两岸的沙滩也笼罩在迷离苍茫的月色之中。就在这种空虚朦胧之中，酒楼上依稀传来歌舞喧闹之声，那是对岸的歌女正在有滋有味地唱着前朝的名曲《后庭花》。《后庭花》是《玉树后庭花》的简称。此曲为陈后主所作，凄艳哀婉，闻之令人黯然神伤。正因陈后主整日沉溺于声色歌舞，荒废朝政，终至亡国。所以，后人就将《玉树后庭花》看做亡国之音。表面看来，诗人似在谴责不知亡国之恨的歌女还在无休止地唱着靡靡之音，实则寄予了更多的人生感慨。商女固然不知亡国之恨，可那些饱读诗书、厚食俸禄的帝王将相难道不知从历史的兴亡中汲取教训吗？诗人自我固然知道以史为鉴，也想挽狂澜于既倒，无奈人微言轻、势单力孤，能有什么办法呢？……这里有谴责，有悲伤，有无奈，有担忧，有伤悼。它们像迷雾一样，同水气、月色交织成无形的大网，不仅笼罩了秦淮河畔的山川景物，也笼罩着诗人的心灵以及唐王朝的历史命运。

从文化的角度上讲，这里有儒家的忧患意识，但这意识并不能转化为建功立业的社会行动；这里有道家的出世情怀，但这情怀并不能彻底摆脱亲情故国的尘世烦恼；这里有佛教的虚幻体验，但这体验并不能真正达到六根清净的空彻澄明。它们是杂糅的，又是一体的，这种有机的杂糅就构成了晚唐咏史诗歌无穷的韵味、特有的伤感。从某种程度上讲，晚唐诗歌的味外之旨，象外之致，就是经佛、道两家广阔的宇宙意识冲淡、提升、冷却了的儒家情感。如将其与《春江花月夜》式的初唐

诗歌加以比较的话，真有恍若隔世之感。

由于东吴、东晋、宋、齐、梁、陈转瞬即逝的朝代变更最能体现历史的教训，也最能体现人生的幻灭感，因而为晚唐五代的咏史诗人所瞩目，以至于形成了一种剪不断、理还乱的“六朝情结”：

六朝文物草连空，
天澹云闲今古同。
鸟去鸟来山色里，
人歌人哭水声中。
深秋帘幕千家雨，
落日楼台一笛风。
惆怅无因见范蠡，
参差烟树五湖东。（杜牧《题宣州开元寺水阁，阁下宛溪，夹溪居人》）

六代兴衰曾此地，
西风露泣白蘋花。
烟波浩渺空亡国，
杨柳萧条有几家。
楚塞秋光晴入树，
浙江残雨晚生霞。
凄凉处处渔樵路，
鸟去人归山影斜。（刘沧《经过建业》）

野花黄叶旧吴宫，
六代豪华烛散风。
龙虎势衰佳气歇，
凤皇名在故台空。
市朝迁变秋芜绿，
坟冢高低落照红。
霸业鼎图人去尽，
独来惆怅水云中。（李群玉《秣陵怀古》）

江雨霏霏江草齐，
六朝如梦鸟空啼。
无情最是台城柳，
依旧烟笼十里堤。（韦庄《台城》）

北湖南埭水漫漫，
一片降旗百尺竿。
三百年间同晓梦，
钟山何处有龙盘？（李商隐《咏史》）

然而，同样是咏史之作，同样是表达物是人非的沧桑感，盛唐诗人

与晚唐诗人却有着很大的差别。李白也写过金陵怀古诗，其“苍苍金陵月，空悬帝王州”（《月夜金陵怀古》）的文句，其“空余后湖月，波上对江州”（《金陵三首》其一）的景致虽然也包含着迷茫和感叹，但在全诗中，我们感到更多的是一种挥斥方遒的理想主义信念，一种努力外拓，建功立业的乐观主义精神。盛唐诗人的意志与情感是指向外部世界的，甚至于连他们的感叹都充满了力量，激人向上。晚唐诗人则不同了，外部世界的点点滴滴都可能触发他们诸种不同的人生感受，但他们又无法改造和征服这个世界。他们不再是外拓，而是静守，不再是批判，而是伤悼。因为批判不仅需要社会力量的坚强后盾，也需要人生信念的有力支撑，而既失去社会力量又失落人生信念的杜牧等人只能将批判化作无可奈何的哀叹，或是一种连自己也说不清楚的情绪。然而，作为艺术家，晚唐诗人虽不及李白潇洒豪迈，却有李白所不具备的敏感和多情。深秋帘幕，落日楼台，鸟来鸟去，人歌人哭，西风泣露，杨柳萧条，楚塞秋光，浙江残雨，野花黄叶，龙虎势衰，市朝迁变，坟冢高低，霏霏江草，梦鸟空啼，一片降旗，百年同梦……它们既是历史的场景，又是现实的心境。在这些意境朦胧、意旨含蓄的诗句中，我们时时可以通过一些复杂的暗示和微妙的象征来体验诗人所特有的那种迷离惆怅的情绪。

晚唐咏史诗的内容是广泛的，诗人们不但擅长于从六朝吸取素材，而且往往能从逝去不远的本朝史实中择题入诗，寄托复杂的人生感慨。杜牧的《过勤政楼》一诗就十分典型：“千秋佳节名空在，承露丝囊世已无。唯有紫苔偏称意，年年因雨上金铺。”诗中的“勤政楼”乃是当年唐玄宗处理朝政的地方，现在却紫苔丛生，荒凉之极。这景象象征着唐王朝的没落，也暗含了诗人悲凄、无奈、失落、留恋等复杂的人生感慨。唐玄宗为政前期曾一度使王朝走向封建社会的顶峰，这一不可重现的历史阶段往往成为后世文人建功立业、济世安邦的最高理想。对此，不少诗人都怀有向往与留恋的情绪。在当时的情况下，这种向往和留恋并非无病呻吟。历史是一面镜子，如果人们不从这面镜子中反观自身，必将有重蹈覆辙之苦：“故都遥想草萋萋，上帝深疑亦自迷。塞雁已侵池籞宿，宫鸦犹恋女墙啼。天涯烈士空垂涕，地下强魂必噬脐。掩鼻计成终不觉，冯驩无路学鸣鸡。”韩偓笔下的“故都”已不再是六朝时代的金陵了。天祐元年（1086），宣武节度使朱温控制了朝廷，为了实现其夺权的野心，强迫唐昭宗由长安迁都洛阳。同年八月，弑昭宗，立哀帝。自此，“山河千里国，城阙九重门”的长安已沦为“故都”，而唐王朝的气数也只剩下三年了。

晚唐咏史诗无一例外地表现出哀婉幽怨、反躬自悼的忧伤情绪，这一方面是优美理想重抒情写意的表现，另一方面乃是社会与时代走向没落的必然哀响。初盛唐诗歌所具有的乐观向上、气势开张的情怀，已被低沉颓废、纤柔脆弱的心绪所代替。如果说，中唐文人虽身处逆境，仍有一线光明给他们以温暖和鼓励的话，晚唐诗人则是连这最后的微光也看不到了。“细推今古事堪愁，贵贱同归土一邱。汉武玉堂人岂在？石家金谷水空流！光阴自旦还将暮，草木从春又到秋。闲事与时俱不了，且将身暂醉乡游。”（薛逢《悼古》）“春日在天涯，天涯日又斜。莺啼如

有泪，为湿最高花。”（李商隐《天涯》）时代的困窘在诗人心头打下痛苦而绝望的印痕，不可避免地使晚唐咏史诗染上悲哀的色调和伤悼情绪。它们仿佛是一支支挽歌，为走上覆灭之路的唐王朝送行。

李商隐："制造诗谜的专家"

尽管晚唐五代的"咏史诗"也有其复杂、朦胧的特点，但还主要是浮现在意识层面上的内容。与之相比，这一时期的"无题诗"就更为晦涩、难懂了，因为它进一步触及了诗人潜意识的层面，表现出一种更深刻、更隐蔽的时代情绪。

一般说来，诗之有题犹如文之有目，起到提纲挈领、画龙点睛之目的。但是，当诗人本身的思想不太清晰、目的不太明确、情感不太单纯的时候，为作品设题目便成了一件困难的事情。过去，有人将同一情感类型的诗篇排在一起，用一个笼统的名字一以贯之，就是为了解决这一问题。如阮籍的《咏怀诗八十二首》，陈子昂的《感遇诗三十八首》。但是，真正大张旗鼓地以《无题》为题，并创作出极有特色之诗篇者，还要数晚唐那位"制造诗迷的专家"李商隐。在中国古代诗歌的历史上，恐怕没有谁比李商隐的"无题诗"更加婉曲幽深、隐晦含蓄，让人猜不透、想不清、坐不实了。然而这些难以索解的诗篇却同样让人牵肠挂肚，难以割舍，爱不释手：

来是空言去绝踪，
月斜楼上五更钟。
梦为远别啼难唤，
书被摧成墨未浓。
蜡照半笼金翡翠，
麝熏微度绣芙蓉。
刘郎已恨蓬山远，
更隔蓬山一万重。

飒飒东风细雨来，
芙蓉塘外有轻雷。
金蟾啮锁烧香入，
玉虎牵丝汲井回。
贾氏窥帘韩掾少，
宓妃留枕魏王才。
春心莫共花争发，
一寸相思一寸灰。

重帷深下莫愁堂，
卧后清宵细细长。
神女生涯原是梦，
小姑居处本无郎。
风波不信菱枝弱，
月露谁教桂叶香。
直道相思了无益，
未妨惆怅是清狂。

斜挂楼角的一弯明月，缥缈悠远的寺院钟声；微黄跃动的烛光，灵虚游走的麝香；细雨迷蒙的夜景，轻雷浮动的隐响；低垂半掩的帷幕，愁梦初醒的清宵；再加上刘郎的传说、宓妃的故事、神女的生涯……这一切在若隐若现的光泽、似有似无的烟雾中更显得虚无飘渺、神秘莫测。可想而知，这些朦胧轻柔的物象在诗人情感周围聚合重叠后所形成的诗境又该是多么的迷离虚幻。前一首诗好像写一个来去匆匆的梦。五更时分，更鼓晨钟将诗人从梦中惊醒。回想梦中与“情人”远别，更觉梦后杳无人迹，孤处一室的寂寞与失落，使之禁不住潸然泪下。敏感脆弱的心灵使他最终将目光落在象征昔日美好爱情的锦帷绣被之上。而此时，暗淡而摇曳着的烛光以及隐隐约约的麝香更给往昔的欢娱涂上一层如梦似幻般的色彩。沉浸于回忆与想象王国的诗人已彻底打通了自己的各种感官。他不仅看到了帷帐上成双成对的金翡翠，嗅到了“情人”留下的余香，同时也产生了一种挥之不去、刻骨铭心的相思。在这里，我们用“情人”指代诗歌所喻指的对象，但并不能坐实。冯浩以为，此为“言志”之作，“盖恨令狐綯之不省陈情也。首章二句谓綯来相见，仅有空言，去则更绝踪矣……”（冯浩《玉谿生诗集笺注》）对于这种解释，我们也不必信以为真。也许诗人乃喻指他事，也许根本就是一股复杂情绪的凝聚升华，其中既包含了诗人功业不就的哀叹、爱情难得的惆怅，亦有青春不再的绝望与伤感。而这些复杂的、令人捉摸不透的情绪正构成无题诗无穷的韵味和醇美。中一首诗起笔处就将读者置于一个心造的幻境：东风飒飒、细雨绵绵，碧绿的荷塘外又有隐隐约约的轻雷之声传来。接着，诗人将“金蟾”“玉虎”等一系列很美的意象组织在一起，却让人揣摩不透他的意思。何焯认为“三句言外之不能入，四句言内之不能出，防闲亦可谓密矣”。将其看成是爱情诗，意谓虽相思已苦，却难与恋人谋面。冯浩则认为，“三句取瓣香之意，四句申汲引之情。”将其看成是言志诗，意谓希望得到贵人的扶持，施展才华。这里的歧义已让人见出诗歌的含蓄，而接下来的两句更使人臆测纷纷，王汝弼以为是诗人在幻想中与恋人言笑晏晏，冯浩以为是诗人谓己之长为幕官，幸有才华，方不至于将相高官与他彻底断绝往来。似乎都能说得通，但又都不能使人满足。也许，诗人故意隐去了意旨，不愿把内心的情感与意思明白地袒露出来；也许，是诗歌形象的本身已大于思想，读者尽可以以自己的人生阅历与审美经验做基础进行多种多样的解读与破译；也许，诗人的用意本不是让人弄明白他说了些什么，更愿意让一股浓烈的、不可抑制的情绪包围着你，故而拆断了由“能指”通向“所指”的桥梁，将人们的目光胶着于诗歌的色彩、声律等外在形式之中。后一首诗撇开具体情节，从女主人公

所处的环境入手，空室幽兰，夜不能寐，于是便展开了无尽的遐想。借用巫山神女梦遇楚王的传说和“小姑所居，独处无郎”的典故，说明一切美好的爱情只不过是一场梦境而已，到头来仍像清溪小姑一样，终身无托。这种爱情的失落或许只是人生的比喻，在“风波”之横暴，“月露”之无情的摧残下，又有谁来怜惜和呵护这娇弱馨香的玉体呢？末尾一句，诗情陡然一转：尽管相思全然无益，也不妨在惆怅中沉溺下去，全当是一种清狂的人生态度好了。从内容上看，全诗既像是讲述爱情，又像是诉说命运，或许是合二为一吧。从格调上看，诗人既像是哀挽，又像是洒脱，也许兼而有之吧。

从总的格调上看，这些无题诗似在可解与不可解之间。如果我们对它们进行理性的分析，常常感到云山雾罩，无从下手，不管我们付出多大的努力，思想与理性的力量总不能穿透它的外壳。但倘若我们放弃了这种思想的努力，而是用感情去体验它、用心灵去拥抱它时，它却又毫不犹豫地向你敞开自己全部的心扉。这里有缤纷艳丽的色彩、和谐圆润的音律，这里有精深华美的意境、瑰丽绵密的物象，这里有迷离堂皇的氛围、一往情深的韵致……总之，这里琳琅满目，一应俱全。保证让你体会不尽，回味无穷。

从表面上看，晚唐出现的这类无题诗似乎又走上了六朝求缛丽、重雕琢的老路，仿佛是在恢复那种浅吟低唱、刻意求工的形式主义文风。其实并非如此。历史的发展是螺旋式上升的。正像陈子昂崇尚风骨并不是要退回到建安时代一样，李商隐推崇阴柔也不是要重蹈六朝的老路。前者摆脱了建安的质朴，而充实了内在的精神；后者扬弃了六朝的绮靡，而加深了内在的韵致。

司空图："语不涉难，已不堪忧"

其实，从前面的论述中我们可以看到，这种阴柔之美的种子早在中唐诗苑中就已经萌生，其悄然绽放的第一支花朵，便是刘韦诗派的创作和皎然的诗论。究其原因，也许正如我们曾指出的那样，他们是在精神上最先进入封建社会后期的一批知识分子。而当时代真正跨入晚唐以后，优美理想在创作上被迅速催成满庭芬芳的局面，其理论上的代表人物则是司空图。尽管近来学术界有人怀疑，一向被视为司空图之代表作的《诗品二十四则》可能是后代人的伪作，但在没有拿到足够的证据之前，我们仍将沿用传统的观点。更何况，除《诗品二十四则》之外，他还有《与李生论诗书》《与王驾评诗书》《与极浦书》《题柳柳州集后序》《诗赋赞》等充满美学见解的诗文作品，这一切已足以使其成为晚唐诗歌美学理论的代表了。

司空图在皎然"文外之旨"的基础上建立了著名的"韵味"说：

文之难，而诗之难尤难。古今之喻多矣，而愚以为辨于味，而后可以言诗也。江岭之南，凡足资于适口者，若醯，非不酸也，止于酸而已；若鹾，非不咸也，止于咸而已。华之人以充饥而遽辍者，知其咸酸之外，醇美者有所乏耳。……噫！近而不浮，远而不尽，然后可以言韵外之致耳。（《与李生论诗书》）

盖绝句之作，本于诣极，此外千变万状，不知所以神而自神也，岂容易哉？今足下之诗，时辈固有难色，倘复以全美为工，即知味外之旨矣。（《与李生论诗书》）

在司空图看来，真正好的作品应该像美味佳肴一样，不是一味地酸、甜、咸、辣，而要含醇美于咸酸之外，给人以咀嚼不尽、回味无穷的感受。这便是味外之味、言外之情、韵外之致。达到这种境界的诗歌既近且远：近则鲜明亲切，远则余音袅袅。只有如此，方可给人一个言有尽而意无穷的美学境界。对此，司空图在《与极浦书》中明白地指出：

戴容州云："诗家之景，如蓝田日暖、良玉生烟，可望而不可置于眉睫之前也。"象外之象，景外之景，岂容易可谈哉？

这里第一个"景"，第一个"象"，是实景、实象；第二个"景"，第二个"象"，是虚景、虚象。前者是能够感知的，可产生强烈的感官效果，

然而又是有限的；后者不能感知，只能想象、神遇，带有很大的朦胧性和不确定性，然而却又是无限的。有了前者，审美才有了观照的对象；有了后者，审美才不拘泥于有限的对象。无前者，诗歌就不能有滋有味；无后者，艺术就不能有韵外之致、味外之旨，给人以无穷无尽的滋味。因此，有学者认为，在《诗品二十四则》中，“含蓄”一品尤为重要：

不着一字，尽得风流。语不涉难，已不堪忧。是有真宰，与之沉浮。如绿满酒，花时返秋。悠悠空尘，忽忽海沤。浅深聚散，万取一收。

如果说司空图是这股含蓄之风在理论上的代表，那么李商隐则是实践上的楷模。在内容上，这种既似抒发政治情怀又似抒写爱情经验的无题之作，真正实现了“两重义以上，皆文外之旨”“可望而不可置于眉睫之前”的含蓄之美；在趣味上，这种既似温馨的回忆又似痛苦的咀嚼的无题之作，也真正实现了“味在咸酸之外”的含蓄之美。

广义地讲，李商隐的无题诗不仅包括以“无题”命名的作品，而且泛指那些以诗歌首句前两字做题目的作品，比如《碧城》《如有》《相思》《东南》《昨日》等，以及那首脍炙人口而又令人费解的《锦瑟》：

锦瑟无端五十弦，
一弦一柱思华年。
庄生晓梦迷蝴蝶，
望帝春心托杜鹃。
沧海月明珠有泪，
蓝田日暖玉生烟。
此情可待成追忆，
只是当时已惘然。（《锦瑟》）

与其他“无题诗”相比，《锦瑟》诗似乎更具有扑朔迷离的朦胧美。就其所选取的意象而言，无论是庄生之梦为蝴蝶、望帝之化为杜鹃，无论是沧海遗珠、鲛人泣泪，也无论是蓝田日暖、良玉生烟，都带有不可指实的朦胧性与模糊性，它们之间的排列也没有明显的必然联系。因此，诗境之下究竟隐藏着什么样的秘密，真是很难揣知了。我们所能感知的只是笼罩弥漫于诗境之上的那层浓重复杂、挥之不去的人生情绪：伤感、迷惘、惆怅、无奈、悲伤……不过，这已足以使我们心荡神摇了。近代学者梁启超曾说：“义山的《锦瑟》等诗，讲的什么事，我理会不着。拆开一句一句叫我解释，我连文义也解不出来。但我觉得他美，读起来令我精神上得一种新鲜的愉快。须知美是多方面，美是含有神秘性的；我们若还承认美的价值，对于此种文字，便不容轻轻抹煞。”[1]在我们看来，梁启超所谓的神秘性的美，是儒、释、道三家交融汇合后，在诗歌中所表现出来的必要的艺术张力。

作为封建文人，李商隐具有儒家学者积极入世的精神。他执著于人生、理想、功名、事业、爱情、亲情等，并将之升华为一种人间至美，甘愿为之泣血生烟。甚至于明知无望，仍然要“一寸相思一寸灰”地不懈追求，真正凸现了儒家“知其不可为而为之”的悲剧精神。从而，为诗歌提供了内在的、深层次的情感动力，并呈现出深挚真纯的精神面貌。与这种入世精神相反，佛教恰恰要求超越一切人生执著，超越是非、毁誉、美丑、善恶等一系列价值标准，甚至于要求泯灭物质与精神二者的界限，让人走进清澈澄明的佛禅之境。因而李商隐在遭遇到一系列人生打击之后，便终于走上了佛禅之路。用他的话说，“三年已来，丧失家道。平居忽忽不乐，始克意事佛。方愿打钟扫地，为清凉山行者”（《樊南乙集序》）。无疑，这两种截然相反的人生态度，恰似两股巨大的激流在诗人心底不期然而遇了。诗人力图在儒、佛之间找到出路，寻求于执著中实现超越，超越中坚持执著的途径。这种极难实现的努力在给诗人内心带来激烈痛苦的同时，更给诗人以排遣不尽的诸种人生情绪：迷惘中有伤感，无奈中有惆怅。而此时，道家与道教恰恰为这种复杂的人生情绪提供了升华为诗歌艺术的审美意象。所谓庄生化蝶、望帝啼鹃、鲛人泣泪、良玉生烟等都来自道家或道教的神话故事。这些意象本身又具有空幻、神秘、模糊、美丽、纯洁等特质，更给复杂缥缈的人生情绪带来迷离美，朦胧美，其馥郁芬芳处引得历代学者纷纷提出自己的臆测之词。或曰，自伤身世之作，虽身负凌云之志，无奈仕途蹭蹬，只做成几任幕府书记，官小位卑，能不伤感？或曰，“锦瑟”本令狐楚家婢女姓名，善于弹瑟鼓琴，此乃艳情之作也！或曰，瑟有适、怨、清和四调，诗歌中间四句每句各咏一调，此乃摹状音乐之作。或曰，李商隐与妻子情深意笃，不料婚后仅十二年，妻子去世，怎能不忆念良深，此乃伤悼亡妻之作。或曰，该诗既言做诗的方法，又叙诗成之后的风格境界，此乃李商隐自题其诗之作……诸如此类，不一而足。

“诗家总爱西昆好，独恨无人作郑笺。”（《论诗绝句》）元好问曾感叹于李诗的扑朔迷离，索解不易，希望有人像郑玄为《诗经》作笺注一样，能为李诗解谜。此后，果然有不少人诱于无题诗的巨大魅力，苦心求证。此风绵延千载，至今不衰。然而，每一次新释义的增加非但没有使这些作品的读解更加明晰，反而又带来了意想不到的朦胧美与神秘感。就像一条不断延长的解释链一样，其韵味也变得更加丰厚、更加绵长。或许，无题诗不仅言志，而且言情，它包含了更为复杂微妙的人生体验与生命感受。就像在“锦瑟”与“五十弦”之间，李商隐巧妙地加入的“无端”二字一样，有些情绪和感受本来就是没有端倪的。或许，正是这种说不清、道不明的东西在缠绕着诗人。以“无题”为题，这难道没有什么特殊的意味吗？

就作者的经历而论，李商隐创作无题诗并不是偶然的。他聪明早慧，很早就有“欲回天地入扁舟”（《安定城楼》）的远大政治抱负。在一段少年得志之后，他不幸被卷入牛李党争，虽屡次上书投表请求汲引，却终遭冷遇，致使一生辗转各地做幕府书记，官小位卑，潦倒不堪，心中自有抑制不住的郁闷忧伤。与此同时，他的情感经历也颇为坎坷，尤其是中年丧妻之后，郁郁寡欢，常常沉湎于回忆之中，发而为

诗，本是极为自然的事。加之中国诗歌自屈原以来就有“托芳草以怨王孙，借美人以喻君子”的比兴传统，因而哪些诗是“言志”，哪些诗是“缘情”便难以分清了。从社会的角度上看，无题诗在晚唐的崛起也不是偶然的，此一含蓄幽深、晦涩难懂的诗风正是衰变时代特有的表现。如果换上盛唐诗人，无论是写仕途，还是写爱情，都会比这明快健朗、直露坦诚得多。我们知道，若就仕途的坎坷而言，李白并不比李商隐更幸运。但李白对自己的抱负与苦恼却从不隐晦：得意的时候，他高唱“仰天大笑出门去，我辈岂是蓬蒿人”（《南陵别儿童入京》）；失意的时候，他狂呼“大道如青天，我独不得出”（《行路难》之三）。诗中表现的只是大悲大喜，丝毫没有凄凄惨惨的情调。由于他对命运的不满是建立在充分自信的基础上，因而，他不但敢出怨言，而且企图进行抗争：“我欲攀龙见明主，雷公砰訇震天鼓”；“阊阖九门不可通，以额扣关阍者怒”（《梁甫吟》）。这种悲剧性的搏斗，充分显示了盛唐士人昂扬的气质和蓬勃的生机。至于说到性爱方面，李白不仅有过娇妻美妾、骏马名妓的生活，而且竟想入非非地将天上的仙女也拥入自己的怀抱：“玉女三五人，飘摇下九垓。含笑引素手，遣我流霞杯。”（《游泰山》）如此潇洒风流的举止，鲜明地烘托出盛唐士人视世界为己有的自信心和向外开拓的生活态度。然而，在李商隐这里，我们感到的却是欲言又止的表露，毫无希望的执著，充满痛苦的深情，无能为力的慨叹。爱情的失意、仕途的蹭蹬以及时局的混乱，使诗人失去了对外部世界的兴趣。他宁愿沉浸于内心狭小的一隅，不再希望高飞远举了。正所谓，“雌去雄飞万重天，云罗满眼泪潸然；不须长结风波怨，锁向金笼始两全”（李商隐《鸳鸯》）。诗人就像金笼锁鸟一样，将自己的心事紧紧地锁在意识的底层，使人捉摸不透。从这一意义上讲，如果说盛唐诗歌是行至中天的太阳，将光芒向广袤浩大的宇宙间泼洒，强烈而充沛；那么晚唐诗歌则是静静燃烧的烛火，只给很小范围内的事物涂上一层微黄玄妙的光泽，柔和而宁静。如果说盛唐诗歌如同一望无际的大海，汹涌澎湃；那么晚唐诗歌恰似跳跃在山涧之中的潺潺小溪，幽微曲折。如果说盛唐诗歌像一首气势磅礴的交响乐；那么晚唐诗歌则似一曲低回婉转的小夜曲。前者固然以其特有的劲健沉雄给人带来高亢昂扬的审美感受，后者也因其独到的柔美幽深、含蓄细腻而具备了特殊的魅力。

与这种时代精神相一致，李商隐的无题诗不仅朦胧、隐晦，而且绝望、痛苦：

相见时难别亦难，
东风无力百花残。
春蚕到死丝方尽，
蜡炬成灰泪始干。
晓镜但愁云鬓改，
夜吟应觉月光寒。
蓬山此去无多路，
青鸟殷勤为探看。

昨夜星辰昨夜风，
画楼西畔桂堂东。
身无彩凤双飞翼，
心有灵犀一点通。
隔座送钩春酒暖，
分曹射覆蜡灯红。
嗟余听鼓应官去，
走马兰台类转蓬。

凤尾香罗薄几重？
碧文圆顶夜深缝。
扇裁月魄羞难掩，
车走雷声语未通。
曾是寂寥金烬暗，
断无消息石榴红。
斑骓只系垂杨岸，
何处西南任好风。

如果说“悲”可以转化为一种“美”的话，那么古今中外的诗歌恐怕无过于李商隐的这几首《无题》诗了。在这些作品中，我们感受到一种不可企及而又刻骨铭心的爱，一种万念俱灰而又至死不移的情，一种无法言传而又心心相印的思。人生是宝贵的，也是短暂的，然而在这宝贵而短暂的一生中，人们又将留下多少刻骨铭心的遗憾呢？相爱而不能遂愿，相思而难以谋面，但诗人耿耿此意，拳拳此心，至死不渝。他就像一只春蚕，一生一世都在吞吐着不尽的丝（思）；他就像一支红烛，每天夜晚都有流不尽的泪。早晨起来，他常常面对镜中新添的白发空自叹息；夜幕降临，他常常不忍离开眺望远方的楼台；夜晚的睡梦里，往往出现与挚友重逢的场面；落日的余晖中，每每记起与恋人约会的情景……然而这一切的一切，只能加深那日渐绝望的爱，那无法延续的情。这种深挚真纯、凄艳哀婉的情感与盛唐诗人是多么的不同！我们知道，李白即便是在生命弥留之际，仍有“大鹏飞兮振八裔，中天摧兮力不济”（《临终歌》）的遗世绝响；杜甫即使是在穷途末路，仍有“无边落木萧萧下，不尽长江滚滚来”（《登高》）的慷慨悲歌。不可否认，他们的诗歌中也有悲观的成分，但并非凄凄惨惨、悲悲切切，而是悲中有壮、惨中有烈！以李商隐为代表的晚唐诗人却已失去了改造世界的信心与勇气，面对猝然而至的悲剧命运只好抱有一种近乎宿命的绝望情绪。在这里，诗人已经失去了“欲穷千里目，更上一层楼”（王之涣《登鹳雀楼》）的勇气，有的只是“夕阳无限好，只是近黄昏”（李商隐《乐游原》）的叹息了。然而，细细想来，这种自我信念的失落不正是时代的夕阳投在诗人身上的暗影吗？因此，我们在李商隐无题诗中听到的不仅是求偶的苦闷，也不仅是求仕的抑郁，而有着一种世纪末的声响。这声响宣告着大唐帝国的毁灭，这声响也预示着中国封建社会开始走下坡路了。

[1]　《中国韵文所表现的情感》，《梁启超文选》下册，第82页，中国广播电视出版社，1992年版。

温庭筠：从“诗余”到“艳科”

如果说“咏史诗”的大量写作表明晚唐文人并没有完全放弃其拯时救世的“兼济”之志，而“无题诗”的晦涩难懂表明晚唐文人的济世情怀已变得幽暗深重，那么“花间词”的集中出现则表明晚唐五代的文人们越来越倾向于个体感性生命的沉醉与满足了。

在中国古代，词作为一种独立的文体，应晚于古体诗和近体诗。和早期的乐府诗一样，词的最初产生，与音乐的发展也有着极为密切的联系。我们知道，唐朝是一个民族融合的时代，也是一个音乐融合的时代。当时的燕乐，就是以中原民间音乐为主体，在汲取前朝清乐、边地民乐以及外国音乐元素的基础上，出现的一种极富抒情特色的新型音乐。新的音乐曲调要求新的文学内容，于是，“依已成曲谱作出歌词”（徐师曾《文体明辨》）的“词”便应运而生了。词，最初只是配合音乐的歌词，因而也叫“曲词”或“曲子词”。由所配乐曲而决定，词的字句要求参差有序、平仄相宜。这种极富乐感的文字形式即使离开了所配乐曲，也同样具有很高的音乐美，读起来不仅比古体诗歌更为上口，而且比近体诗歌富于变化，因而也就渐渐脱胎为一种独立的文学形式。

同绝大多数艺术形式一样，词作为一种新的文学体裁，最初也是由民间产生的。近代所发现的敦煌曲子词就证实了这一点。现经汇辑起来的敦煌曲子词有一百六十余首，多为盛唐至晚唐五代时期的作品，有的可能更早一些。它们绝大部分为民间的歌词，思想质朴，感情真挚，而文字也相对粗浅。在民间创作的同时，文人也间或染指这种新的文学样式，初唐时期的长孙无忌已有长短句新曲；盛唐则有传为李白的《忆秦娥》《菩萨蛮》和李隆基的《好时光》等作品；进入中唐以后，填词的文人渐为增多，今存中唐文人词作二百余首，如元结、顾况、刘禹锡、白居易、王建、张籍等都有作品传世。然而，文人真正大量介入这种文学样式，还要数晚唐五代时期以温庭筠为首的“花间派”和以李煜为代表的南唐词人。

知识分子介入原属民间的词曲创作，一方面有助于提高词作的艺术水准，一方面也有助于引导自己接近日常生活。在传统的封建士大夫眼里，文章的地位最高，次者为诗，再次为词。直到后世，仍有“以文章余事作诗，溢而作词曲”的说法。因此，这种“诗之余”的词作常常被视为“艳科”。这固然表明了当时的文人对词作的蔑视，同时也使得他们打

破正襟危坐的诗教传统，将个人的悲欢离合、喜怒哀乐、欲望烦恼一股脑儿地纳入这种新的文学形式，为私人的情感世界开辟了一个新的空间。

作为这个新空间的开拓者，晚唐的温庭筠也和李商隐一样，因政治的腐败、朋党的纷争而空怀壮志、报国无门。然而，他却不像李商隐那样，将一切的苦闷都埋在心里，如春蚕吐丝一般呕心沥血地编织着那颗最终将自己也包围起来的艺术之“茧”。外向的性格，使他常常做出一些惊世骇俗的举动：他曾因凭借自己的文才，代人科试而引起弹劾主试官的轩然大波；他曾经有意泄露令狐綯托他代为作词以讨好皇帝的隐私，来嘲讽达官贵人的不学无术；他曾因放荡狎邪而遭到亲友们的笞逐；他也曾酒后犯夜而被纠察官败面折齿……总之，在当时的“正人君子”眼里，他是一个“有才无行”的落魄文人。事实上，也正是由于这种放浪形骸的生活态度，使得温庭筠不仅习惯于淫词艳曲，在酒醉粉香中讨生活，而且使他更喜欢在词曲这种前代文人们不屑为之或只是偶尔为之的“诗余”“艳科”中下功夫，从而成就了中国文学史上第一个以词名世的文学家。

梳洗罢，独倚望江楼。过尽千帆皆不是，斜晖脉脉水悠悠。肠断白蘋洲。（《忆江南》）

千万恨，恨极在天涯。山月不知心里事，水风空落眼前花。摇曳碧云斜。（《忆江南》）

小山重叠金明灭，鬓云欲度香腮雪。懒起画蛾眉，弄妆梳洗迟。照花前后镜，花面交相映。新帖绣罗襦，双双金鹧鸪。（《菩萨蛮》）

玉楼明月长相忆，柳丝袅娜春无力。门外草萋萋，送君闻马嘶。画罗金翡翠，香烛销成泪。花落子规啼，绿窗残梦迷。（《菩萨蛮》）

在这里，我们既看不到盛唐诗歌那广阔无垠的边塞风光和色彩缤纷的自然景物，也听不到中唐诗人那针砭时弊的血泪控诉和寄语圣上的劝谏讽喻，有的只是日常生活、身边琐事、爱的苦恼、闲的寂寥。一句话，大唐帝国该完就完，与我无关！从政治情绪上讲，这或许是晚唐知识分子在绝望之后的一种心理转移。从艺术性质上讲，这或许代表了一种更加个体化、阴柔化的审美趣味正在悄然崛起。正像李泽厚指出的那样：“这里的审美趣味和艺术主题已完全不同于盛唐，而是沿着中唐这一条线，走进更为细腻的官能感受和情感色彩的捕捉追求中……时代精神已不在马上，而在闺房；不在世间，而在心境。……不是对人世的征服进取，而是从人世的逃遁退避；不是人物或人格，更不是人的活动、事业，而是人的心情意绪成了艺术和美学的主题。”[1]

沿着这一新的美学主题，以“温韦”齐名的韦庄将这种作词的风尚由中原带到了西蜀，从而引发了牛峤、牛希济、毛文锡、李珣、欧阳炯等一批填词高手，由于他们的作品和温词一起被后蜀的赵崇祚收入了著名的《花间集》，遂成为中国历史上第一个词曲派别——“花间派”。

四月十七，正是去年今日。别君时，忍泪佯低面，含羞半敛眉。不知魂已断，空有梦相随。除却天边月，没人知。（韦庄《女冠子》）

春山烟欲收，天澹星稀小。残月脸边明，别泪临清晓。语已多，情未了，回首犹重道。记得绿罗裙，处处怜芳草。（牛希济《生查子》）

休相问，怕相问，相问还添恨。春水满塘生，鸂鶒还相趁。昨夜雨霏霏，临明寒一阵。偏忆戍楼人，久绝边庭信。（毛文锡《醉花间》）

乘彩舫，过莲塘，棹歌惊起睡鸳鸯。带香游女偎伴笑，争窈窕，竞折团荷遮晚照。（李珣《南乡子》）

路入南中，桄榔叶暗蓼花红。两岸人家微雨后，收红豆，树底纤纤抬素手。（欧阳炯《南乡子》）

每况愈下的社会风气和偏安一隅的政治格局不但束缚住封建文人向外伸展的精神触角，也给个体生命带来了从未有过的窒息感与压迫感。他们既无法运筹帷幄、施展自己的智慧和才能，也难以驰骋疆场、表现自己的决心和勇气。然而，生命能量毕竟要求释放，精神触角也渴望得到伸展，迫不得已的西蜀文人便将目光由江山朔漠、楚塞荆门等阔大的境界收回，转向了闺阁绮楼、花鸟池塘等狭小的生活天地。因此，正像这一时期花鸟画的繁荣一样，“花间词”的兴起便不是一件偶然的事情了。从表面上看，这些以男欢女爱为内容的作品颇似六朝风行的宫体诗，仿佛诗歌创作在经历了三百年来的艺术波澜之后又回到了原来的起点。但是，历史只能反复而不可重复。仔细分析，便不难看出，这种貌似“回归”的发展进程仍然是一种“螺旋”式的上升路线。在内容上，这些作品已扬弃了六朝诗风的虚情假意，而融入了五代时期的人生感慨。与“人人眼角里是淫荡”“人人心中怀着鬼胎”的宫体诗人不同，花间词人往往在微妙迷离的男女之情中融入排遣不尽的家仇国恨、漂泊无依的羁愁旅苦以及贫困潦倒的身世悲欢。尽管他们的作品仍不离男女之情，但已包含进更为广泛复杂的人生情感与生命体验。在形式上，这些作品已经扬弃了宫廷文学的浮华绮靡，而渗透了民间艺术的清新自然。与闭门造车、朝夕献纳的侍从文人不同，五代词人从先行发展起来的民间词曲中汲取了新的艺术营养。他们的作品细腻而不纤弱，婉约而不绮靡，不再是无病呻吟，不再是花里胡哨。因此，即便说它们处在“花间”，也不再是人工雕琢的室内盆景，而是田野乡间的奇花异草。

[1] 李泽厚《美学三书》第154页，安徽文艺出版社，1999年版。

李煜：末世的绝响

其实，真正成为这种“否定之否定”的逻辑和历史终点的还不是西蜀的“花间派”，而是南唐的李璟、李煜和冯延巳等末代君臣。作为那些雕梁画栋的真正主宰者，他们还不能像温庭筠那样置身事外，到个人的情感世界中去寻找寄托，而要眼睁睁地看着这座大厦倾倒在自己身上。因此，他们的诗词才真正成为末世的绝响：

谁道闲情抛掷久？每到春来，惆怅还依旧。日日花前常病酒，不辞镜里朱颜瘦。河畔青芜堤上柳，为问新愁，何事年年有？独立小楼风满袖，平林新月人归后。（冯延巳《鹊踏枝》）

几日行云何处去？忘了归来，不道春将暮。百草千花寒食路，香车系在谁家树？泪眼倚楼频独语，双燕飞来，陌上相逢否？撩乱春愁如柳絮，悠悠梦里无寻处。（冯延巳《鹊踏枝》）

手卷真珠上玉钩，依前春恨锁重楼。风里落花谁是主，思悠悠。青鸟不传云外信，丁香空结雨中愁。回首绿波三峡暮，接天流。（李璟《浣溪沙》）

菡萏香销翠叶残，西风愁起绿波间。还与韶光共憔悴，不堪看。细雨梦回鸡塞远，小楼吹彻玉笙寒。多少泪珠无限恨，倚阑干。（李璟《浣溪沙》）

帘外雨潺潺，春意阑珊，罗衾不耐五更寒。梦里不知身是客，一晌贪欢。独自莫凭阑，无限江山，别时容易见时难。流水落花春去也，天上人间！（李煜《浪淘沙》）

春花秋月何时了，往事知多少？小楼昨夜又东风，故国不堪回首月明中！雕阑玉砌应犹在，只是朱颜改。问君能有几多愁，恰似一江春水向东流。（李煜《虞美人》）

不再是初唐的发扬蹈厉，不再是盛唐的博大弘深，不再是中唐的风起云涌，而是接着晚唐的浅吟低唱，把这场惨不忍睹的苦戏演完。由于他们既不是看客，也不是演员，而实实在在就是角色本身，所以真有一种撕心裂肺的痛苦，一种不堪回首的绝望。从艺术上讲，这些词曲不仅吸收了李商隐式的含蓄，而且汲取了温庭筠式的委婉，用一种剪不断、理还乱的情感具体而微妙地拨动着读者的心弦，给人以咀嚼不尽、回味无穷的艺术享受。这就是所谓的“阴柔之美”，也就是以后的宋词不同于唐诗的关键所在。从这一意义上讲，南唐君臣们的艺术创作，不仅构成

了隋唐五代文学的逻辑终点，同时也构成了宋代艺术的逻辑起点。事实上，李煜的一些名作，正是其国破家亡、沦为宋朝阶下囚时的作品。与此同时，一个新的时代帷幕已经悄悄拉开了……

小品：“一榻胡涂的泥塘里的光彩和锋芒”

在拉开新的历史帷幕之前，让我们先来看看晚唐五代的杂文创作。

“文变染乎世情，兴废系乎时序。”（刘勰《文心雕龙》）在唐代文风的演变过程中，我们在初唐介绍的是骈文，在盛唐介绍的是赋文，在中唐介绍的是散文。到了晚唐五代，骈文虽有死灰复燃的迹象，但因失去了龙腾虎跃的社会节奏而流于形式主义的唯美倾向；赋文则因缺乏值得“润色”的宏图大业也没了朝夕献纳的用武之地；以单行散体为特征的“古文运动”在中唐达到顶峰之后亦有萎缩、回落的迹象，“载道”的雄心和“浩然”的正气都因政治的腐败和国力的锐减而变得今不如昔了。在此期间，唯一值得称道的便只有杂文、小品了。正像鲁迅所说的那样：“唐末诗风衰落，而小品放了光辉。但罗隐的《谗书》，几乎全部是抗争和激愤之谈；皮日休和陆龟蒙自以为隐士，别人也称之为隐士，而看他们在《皮子文薮》和《笠泽丛书》中的小品文，并没有忘记天下，正是一榻胡涂的泥塘里的光彩和锋芒。”[1]这一时期的散文创作虽然缺乏鸿篇巨制，但杂文、小品则言辞激烈，以嬉笑怒骂的形式表达了知识分子对现实的不满与失望的情绪。

皮日休出身寒微，仕途坎坷，是唐代历史上唯一参加黄巢农民起义的著名文人，仅此一点，就可以看出他对大唐帝国的失望与不满。当这种失望和不满达到一定的极限之后，便会转化为激烈的言辞和无情的嘲讽：

古之取天下也，以民心；今之取天下也，以民命。（《读司马法》）

古之杀人也，怒；今之杀人也，笑。

古之置吏也，将以逐盗；今之置吏也，将以为盗。

古之官人也，以天下为己累，故己忧之；今之官人也，以己为天下累，故人忧之。（《鹿门隐书》）

读了这些愤世嫉俗的文字，我们便不难理解皮日休何以会走上那条反抗的道路，与李唐王朝彻底决裂了。

与皮日休锋芒毕露、剑拔弩张的文风略有不同，陆龟蒙一般不在文章中发表议论，而是寓理于情，寓情于事，通过具体的实例来挖苦、讽

刺、嘲笑当政者的贪婪、腐朽和无能。例如，在《记稻鼠》一文中，他以天灾人祸为线索，先写天旱鼠害，次写官贪赋重，然后亦鼠亦官，层层推进，自然而然地推导出贪官如鼠、苛政如虎的结论，其所爱所憎，同样分明。

罗隐将自己的杂文小品名之为《谗书》，其意取自《庄子·渔父》“好言人之恶，谓之为谗”，可见其锋芒之锐利。在藩镇叛乱、民不聊生的晚唐社会里，各路“英雄”都以“救国于水火”“救民于涂炭”为名，趁机扩大势力，夺取政权。对此，罗隐以《英雄之言》一文，借刘邦、项羽的片言只语，揭穿了历代野心家们惯用的把戏：

物之所以有韬晦者，防乎盗也。故人亦然。

夫盗亦人也，冠履焉，衣服焉；其所以异者，退逊之心，贞廉之节，不恒之性耳。视玉帛而取之者，则曰牵于寒饿；视国家而取之者，则曰救彼涂炭。牵于寒饿者，无得而言矣；救彼涂炭者，则宜以百姓心为心。而西刘则曰：“居宜如是。”楚籍则曰：“可取而代。”意彼未必无退逊之心，贞廉之节，盖以土视其靡曼、骄崇，然后生其谋耳。

为英雄者犹若是，况常人乎？是以峻宇、逸游，不为人之所窥者，鲜矣。

二百来字的小文章，却讲述了一个大道理。这里面既有对那些以百姓名义来攫取国家权力的野心家的讽刺，又有对当政者奢侈腐败必然引起争夺的告诫。尽管对于那些以“英雄”自诩的人来说，这种讽刺和告诫是无济于事的。然而在当时的情况下，头脑清醒的知识分子除了讽刺和告诫还能做些什么呢？

继皮日休、陆龟蒙、罗隐等晚唐文人之后，五代时期的不少作家将杂文小品融入笔记小说，或寓言托讽，借古喻今，形成了一道富有批判性、战斗性的艺术景观。然而社会的阴霾终于压倒了艺术的光芒，当这最后一缕理性的微亮也被遮盖殆尽之后，这个时代自身也就不可避免地随之而灭亡了。

[1] 《鲁迅全集》第4卷，第575页，人民文学出版社，1981年版。

大美中国 | 两宋卷

开时似雪 谢时似雪



图书在版编目（CIP）数据

开时似雪谢时似雪：两宋卷 / 陈炎主编；陈炎著．—上海：上海古籍出版社，2017.9

（大美中国）

ISBN 978-7-5325-8543-4

Ⅰ．①开…　Ⅱ．①陈…　Ⅲ．①文化史—中国—宋代　Ⅳ．①K244.03

中国版本图书馆CIP数据核字（2017）第174207号

大美中国　两宋卷

开时似雪　谢时似雪

陈　炎　主编

陈　炎　著

上海古籍出版社出版、发行

（上海瑞金二路272号　邮政编码200020）

（1）网址：www.guji.com.cn

（2）E-mail: gujil@guji.com.cn

（3）易文网网址：www.ewen.co

上海中华商务联合印刷有限公司印刷

开本787×1092　1/32　印张8　插页13　字数113,000

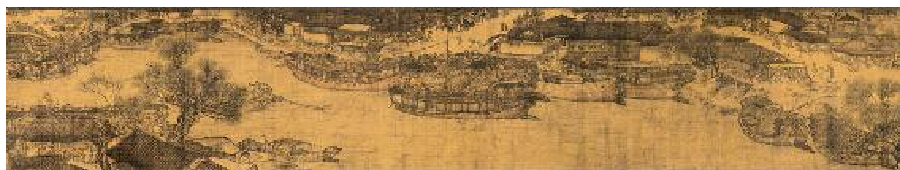
2017年9月第1版　2017年9月第1次印刷

印数：1—3,050

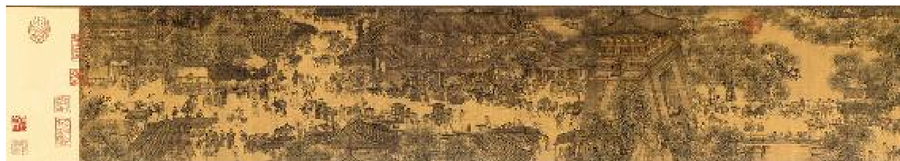
ISBN 978-7-5325—8543-4

G·664　定价：42.00元

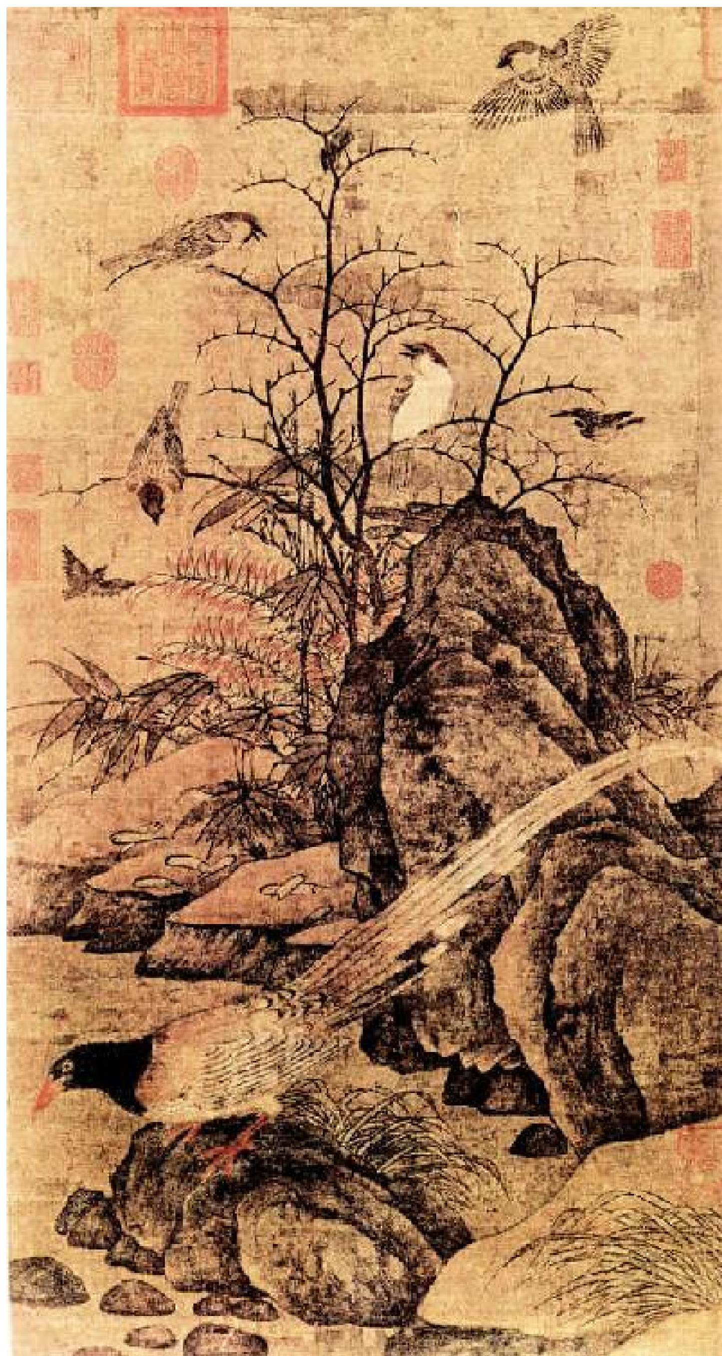
如有质量问题，请与承印公司联系



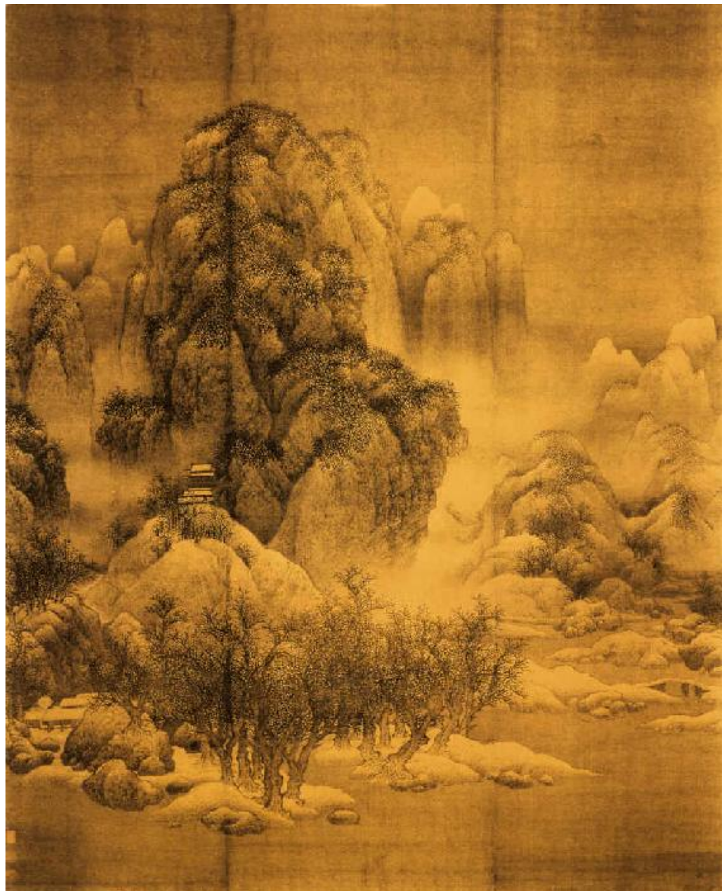




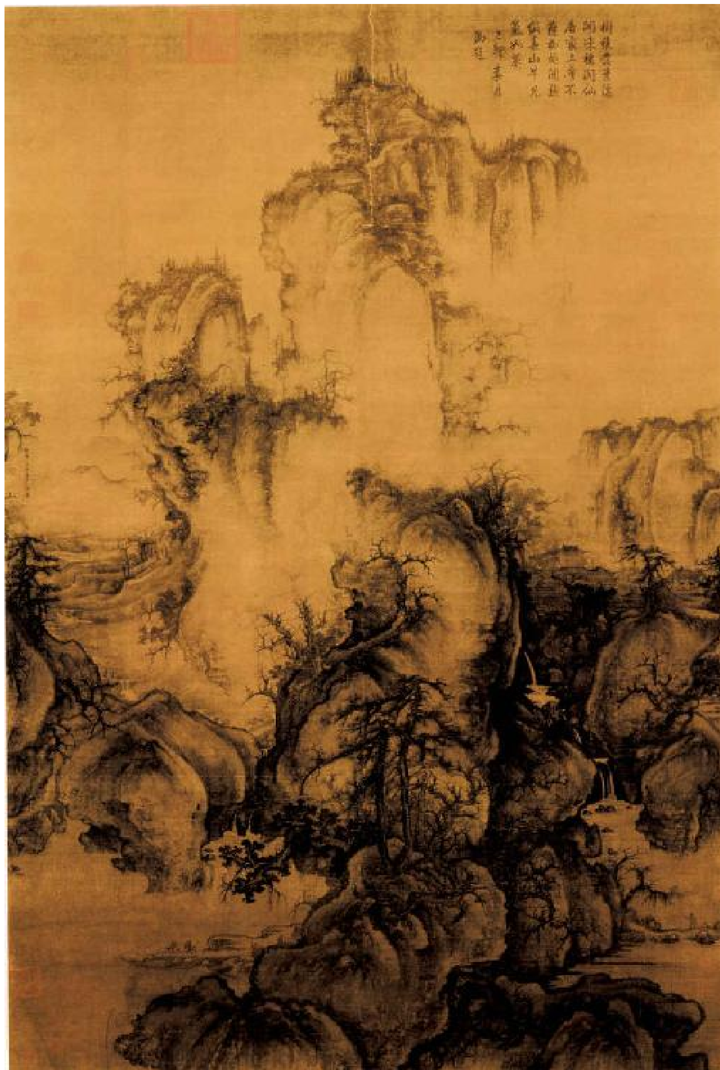
1 / 张择端《清明上河图》（局部）



2 / 黄居寀《山鹧棘雀图》



3 / 范宽《雪景寒林图》



4 / 郭熙《早春图》



5 / 王诜《渔村小雪图》



6 / 晋祠彩塑侍女



7 / 月白釉紫斑莲花式碗



8 / 龙首流净瓶



9 / 青瓷牡丹萱草纹瓶



10 / 刘松年《四景山水之秋》



11 / 马远《踏歌行图》



12 / 夏圭《松溪泛舟图》



13 / 扬无咎《雪梅图》



14 / 徐禹公《雪中梅竹图》

这是一幅绢本水墨横卷，以浓墨勾勒枝干，以淡墨渲染背景，从而衬托出梅竹上的积雪，给人以临霜傲雪、凛然不屈的深刻印象，很容易联想起在那个国难当头、朝廷昏暗的社会里，知识分子的艰难处境，与扬无咎的《雪梅图》一脉相承。



15 / 日月观音（大足北山“转轮经藏”）

两宋卷·大事记

两宋审美在阴柔、细腻、内向、儒雅等诸方面，
达到了一种登峰造极的地步。

前言

宋王朝是继唐王朝以后，再度大一统的朝代，但是更加稳定，共历18帝，延续了319年。这离不开以文官政府为核心的中央政权管理系统。这一系统在带来文质彬彬的审美氛围的同时，也埋下了双重隐患：国力和文化创造力发展都受到拘束。南宋偏安政权则进一步局限了文化的发展。

即便如此，两宋也是华夏文化发展史上不容忽视的一笔。

在政治上，以文官政府为核心的政权管理人员的选拔，一不论门第，二规模极大，大批的知识分子被吸纳进国家决策中心。随之出现的是宋代军事上的软弱。这种“兴文教，抑武事”的国策虽然不利于军事上的强大，但却极大地促成了文人文化的繁盛。于是华夏审美的主题由“剑气”转向了“书香”，儒雅取代了任侠。同时，文化中心也开始出现了转移——由黄河流域转向长江流域。具体表现在审美变化上就是：纤柔、细腻的南国趣味压倒了粗犷豪放的北方风格，从而成就了一个新时代的审美文化主旋律。

在宗教信仰上，宋朝改变了唐代儒、释、道并举的多元结构，对佛、道两教有所节制，建立了以理学为代表的官方意识形态。以实现“格物、致知、正心、诚意、修身、齐家、治国、平天下”的社会理想为主导。这种使儒学精致化的做法，带来了“文以载道”的审美需求。但同时理学对华夏审美文化的创造力却造成了各种不同程度的伤害。

除了上述这两点共性外，南宋之于北宋，在文化上还是略有不同，这种不同主要是由国仇家恨和经济大发展带来的。

首先，“靖康之变”大大激发了人们民族主义的情绪，这种情绪渗透到了南宋审美文化的各个领域。例如婉约格调的词曲重新恢复了豪放的气质，在金戈铁马中焕发出了新的风采。

其次，由于商品经济的大发展，加速了审美活动中世俗化成分的繁盛。例如南宋与北宋相比，书法、绘画等高雅的艺术门类有衰败迹象，而话本、戏剧等通俗的艺术形式则有了新的发展。

综上可见，两宋审美在阴柔、细腻、内向、儒雅等诸方面达到了一种新高度，从而将中国古代的审美文化推向了又一座高峰。

目 录

前言
壹　北宋：人文荟萃
1　“清晨帘幕卷轻霜，呵手试梅妆”：民俗、服饰
开封：世俗喧闹的都城风采
宋陵：温和儒雅的王朝缩影
赏花钓鱼：男人的游戏
遮面缠足：女人的装束
2　“一带江山如画，风物向秋潇洒”：绘画、书法
民间画家·画院画家·文人画家
民俗画·花鸟画·山水画
苏·黄·米·蔡
3　“冰肌玉骨，自清凉无汗，水殿风来暗香满”：雕塑、陶瓷
从佛陀音容到世俗情态
从“有情节的内容”到“有意味的形式”
4　“忍把浮名，换了浅斟低唱”：诗词、散文
从“西昆体”到“江西派”
“词之为体，要眇宜修”
俚俗·豪放·婉约
文道为一，骈散融合
贰　南宋：残山剩水
1　“看风流慷慨，谈笑过残年”：话本、戏曲
大花园·大都会·大集市·大舞台
瓦子、勾栏里的平话、小说
舞榭、歌台中的杂剧、南戏
2　“云乍起，远山遮尽，晚风还作”：绘画、雕塑
“衔冤含恨”的人物画
“残山剩水”的山水画
“折枝碎叶”的花鸟画
“截膝断臂”的雕塑
3　“休去倚危阑，斜阳正在，烟柳断肠处”：诗词、散文
从张元幹、张孝祥到辛弃疾
从姜夔、吴文英到张炎
从范成大、杨万里到陆游
从“永嘉四灵”“江湖诗派”到严羽

壹　北宋：人文荟萃

公元960年，后周归德军节度使、殿前都点检赵匡胤在陈桥发动兵变，率征讨辽军的部队杀回京城，登基称帝，建立宋朝。与后梁、后唐、后晋、后汉、后周不同，赵宋王朝一方面扩大了疆土，统一了中华；一方面削弱了地方割据势力，建立了稳定的文官政府，避免了夭折的命运。于是，一个继唐代以后的大一统局面再度出现了。

赵宋王朝共历18帝、319年，比唐朝的历史还要长些。但是无论就国力的强盛，还是文化的创造而言，宋朝都略逊一筹。加之受北方异族的侵略，宋朝于1127年被迫南迁，辗转各地，最后定都临安，其后半部分的南宋王朝只不过是一个偏安的政权，其疆域的缩小给文化的创造带来了局限，因此在本卷中，我们只用三分之一的篇幅来论述宋代的审美文化，并沿用史学的概念，将其分为北宋和南宋两个阶段。

与唐代相比，宋代有三个方面的突出特点。

首先，在政治上，宋朝开国伊始，便建立了一个有利于中央集权的文官政府。作为这个政府的官吏来源，宋朝从两个方面发展了唐代的科举制度。一是对考生采取一视同仁的态度，只看文章，不论门第，从而肃清了唐代文章、门第并重的门阀制度余孽；二是扩大规模，以数倍于唐朝的名额大批量地吸纳知识分子，使他们通过科举而进入统治集团。从这一意义上讲，宋朝才是全面代表了庶族地主阶级利益的王朝，宋代才是中国封建官吏制度真正成熟的时代。与这种文官政府的建立相联系，宋朝还改变了过去的军事制度。以政变出身的赵匡胤深知兵权旁落的危险，为了不重蹈前人的覆辙，他汲取了唐朝重用节度使的教训，将过去军阀割据的边塞重镇改为文官镇守，并规定每三年进行一次边官的轮调。除诸州支度的经费之外，所有金帛都需送交中央。这样一来，宋朝的确避免了内部的分裂，但却出现了外部的威胁。与唐代相比，宋代始终是一个军事上软弱的朝代，它虽然统治了南方的大部分地区，结束了五代十国的分裂局面，却无力征讨西方的夏和北方的辽，它的军队不曾在北方的草原上展示过，它的要塞也从未设立到西方的中亚腹地。而当后起的金灭掉北方的辽后，宋朝在屡战屡败中不得不龟缩退让，由保守演变为偏安了。这种“兴文教、抑武事”的国策虽然不利于军事的强

大，但却有助于文化的繁荣。在这样一种社会风气下，书香取代了剑气，儒雅取代了任侠，“郁郁乎文哉”的盛况比唐代有增无已，因而在审美文化的创造上也开拓出一片崭新的天地。

其次，在文化上，我们知道，在相当长的时间里，中华文明是以黄河流域为代表的北方地区为中心的。六朝时代的南方政府，发展了相对落后的江南经济。隋朝大运河的开通，也在一定程度上促进了南、北文化的交流。唐代“安史之乱”以后，中原多故，士人奔走南迁。五代十国，北方再次成为军阀争夺的战场，而南方的生产则在相对安定的条件下得到了发展，越来越成为国家所依赖的经济命脉。进入宋代以后，南方的人口数量第一次超过了北方，可视为“量变”发展所带来的“质变”。与此同时，纤柔、细腻的南国趣味也终于压倒了粗犷、豪放的北方风格。这一点，我们在晚唐五代的研究中已看出端倪，而进入宋代以后则更为普及，以至于成为一个时代审美文化的主导旋律。

最后，在意识形态方面。为了加强世俗政权对思想领域的控制，为了减少出家人士对赋税的逃逸，也为了以共同的信仰来抵御外族的入侵，宋朝改变了唐代儒、释、道并举的多元结构，对佛、道两教的利用有所节制。在组织上，以朝廷颁发“度牒”名额的方式来控制佛、道信徒的数量；在思想上，则建立了以理学为代表的官方意识形态。从思想史的角度来看，理学的出现并非只是长官意志的简单结果，而是儒、释、道三家思想经唐代相互碰撞、彼此融合的产物。从本质上讲，宋代的理学还是以儒家的伦理思想为核心的，但为了应付佛、道两教在信仰问题上的挑战，而不得不进行相应的改善和调整。一方面，理学家从外部世界中借用了道教的“玄道”理论，将其改造为亘古不移的“理”；一方面，理学家从内心世界中借用了佛教的“自性”学说，将其改造为永恒不变的“心”。然而，与佛、道两教不同，在理学家那里，无论是外在的“理”还是内在的“心”，都不是哲学建构的最终目的，它们的存在是为了使原本建立在亲伦血缘基础之上的儒家伦理获得一个本体论的框架结构和一种形而上的逻辑证明，以实现“格物、致知、正心、诚意、修身、齐家、治国、平天下”的社会理想。这种使儒学哲学化、精致化的做法，对审美文化的影响也是必然的。与自由奔放，甚至爱走极端的唐代艺术家不同，宋代的审美者喜欢以说理为文、以议论为诗。从“文以载道”到“文以害道”，理学对审美文化的创造确乎造成了不同程度的负面影响。

上述三重因素交织在一起，所产生的影响是复杂的、多方面的，其

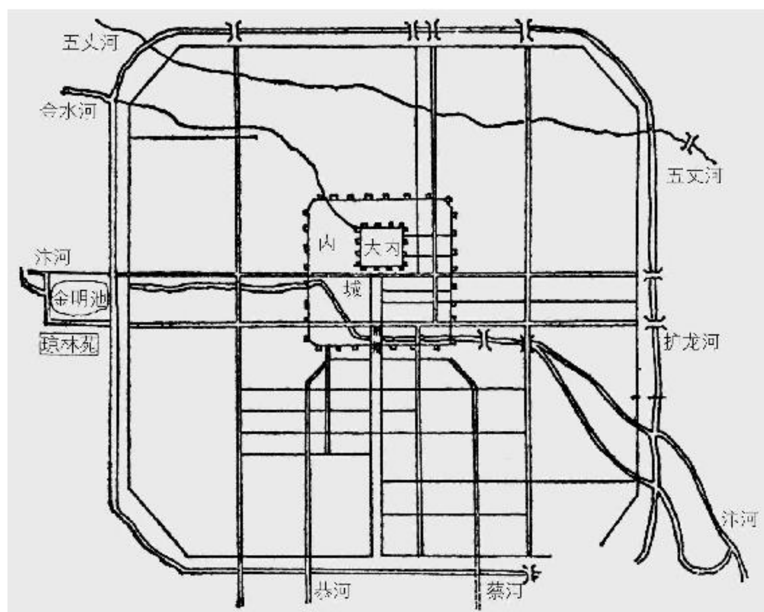
最终的结果便造就了与唐代风格迥异的文化创造，在阴柔、细腻、内向、儒雅等诸方面达到了一种登峰造极的地步，从而将中国古代的审美文化推向了又一座高峰。

1　“清晨帘幕卷轻霜，呵手试梅妆”：民俗、服饰

记得在唐代审美文化的论述时，我们是从其首都长安入手的。而到了北宋，我们也希望先来看看作为都城的开封。因为从某种意义上讲，一个国家的首都是其精神风貌的直接体现。

开封：世俗喧闹的都城风采

开封原为唐代的汴州，城跨汴河，是汴河和蔡河、金水河、五丈河的交汇处，地势平坦，物产丰富。后梁开平元年改建为东都，易名开封。以后除后唐外，后晋、后汉、后周三朝均沿用为都城，并不断扩建。宋朝开国后，因开封无山川之险可以御敌，原打算西迁于周汉故地，但考虑到这里既是赵匡胤的发祥地，有一定的权力基础，又是水陆码头、经济中心，遂将此定为东京，而将原唐代的东都洛阳为西京。从赵匡胤960年政变登基，直至1127年在北方异族的侵略下被迫南迁之前，在北宋的9位皇帝所统治的167年里，这里一直是全国政治、经济、文化的中心。



001　北宋开封城平面示意图

北宋东京开封（001）大致为一个除去了棱角的正方形，包括外城、内城、宫城三个环环相套的组成部分，整个布局显示了以皇权为中心的传统思想。在地势上，开封不像长安那样，依龙首原而形成居高临下的巍峨之势，它表现出一副温顺和平的样子，毫无防范地铺展在一望无际的平原上。在规模上，开封也远不及长安的气势开张，后周建外城时，周长只有48里。尽管如此，在11至12世纪之间，开封却是当时世界上人口最多的城市。根据史书记载，城内10厢128坊有居民97 750户，再加上城外的9厢14坊，合计约有54万人。除了五朝为都的政治原因外，开封人口的迅速膨胀与城市经济的发展有着密切的联系。我们还记得，唐代的长安共有108个排列整齐的坊里，可用于买卖交易的集市只有东、西两个。根据当时的“坊市制”，作为居住区的“坊”和作为商业区的“市”之间是有着严格区分的，只有在规定的时间里，居民才可以到集市上去进行商品交易。经唐末进入五代以后，这种自秦汉以来实行了一千多年的“坊市制”渐渐遭到了破坏。商品经济的发展要求更多的贸易自由，于是不受时间和区域限制的商业活动终于在宋代出现了。在地域上，宋代不仅城里随处可以开设商店，就连城郊和乡镇也有若干草市；在时间上，宋代商店的营业时间完全由店主自行决定，一般的商店大多是天明后开张、日落前打烊，而饭店、茶馆、酒楼则常常开到半夜乃至通宵。当时的开封更是热闹非凡，“大抵诸酒肆瓦市，不以风雨寒暑，白昼通夜”，“夜市直至三更尽，才五更又复开张，如要闹去处，通晓不绝”（孟元老《东京梦华录》）。因此，尽管宋代的开封不像唐代的长安那样巍峨、宏大并富有贵族气息，但却自有其无法比拟的热闹、繁华而富于市民色彩。

为了使我们对当时开封的市容市貌有一个直观的印象，不妨看一看张择端的清明上河图（彩图1）。在这位北宋晚期的宫廷画家所创作的528.7厘米的长卷中，我们看到了当时开封及汴河两岸的繁华景象。开封地处汴河、蔡河、五丈河、金水河的交汇处，南船北马，交通便利，既可以将南国的粮食布帛源源不断地运往京师，又可以将北方的工艺制品源源不断地运往江南。因而它既是商贾会聚之所，又是人文荟萃之地。在这幅画面上，我们不仅可以看到蜿蜒的河流、豪华的龙舟、精致的楼台、优美的桥梁，而且可以看到各种各样的手工作坊、形形色色的商业店铺、络绎不绝的车水马龙，有赶集的、买菜的、闲逛的、饮酒的、剃头的、扫墓的、说书的、卖唱的，有乘轿的、骑马的、推车的、拉纤的、挑担的，有茶坊、酒肆、脚店、肉铺、寺观、共廨、卦摊、瓦舍，真正是士农工商、医卜僧道、牛马骆驼、诸色杂买，一应俱全。这

与孟元老在《东京梦华录序》中所描绘的景象相得益彰：“举目则青楼画阁，绣户珠帘，雕车竞驻于天街，宝马争驰于御路。金翠耀目，罗绮飘香。新声巧笑于柳陌花衢，按管调弦于茶坊酒肆。八荒争凑，万国咸通。集四海之珍奇，皆归市易；会寰区之异味，悉在庖厨。花光满路，何限春游；箫鼓喧空，几家夜宴。伎巧则惊人耳目，侈奢则长人精神。”北宋开封这种商业化、世俗化的繁华景象，与唐代长安“山河千里国，城阙九重门”的浩大气势形成了鲜明的对照。作为一个大国的都城，如果说长安的政治、军事意义要远远大于经济意义的话，那么开封的经济意义已与其政治、军事意义等量齐观了。

宋陵：温和儒雅的王朝缩影

不仅都城是一个国家精神面貌的缩影，而且皇陵也是一个王朝气质神态的象征。北宋共有九位皇帝，除后期被金人所执的徽宗赵佶、钦宗赵桓卒于异乡外，其余七位皇帝再加上赵匡胤的父亲、被追尊为宣祖的赵弘殷，均葬在河南巩县南郊依洛河与石子河之间的平原上，合称“七帝八陵”。与因山为陇、力求险峻的唐陵不同，宋陵面嵩山而背洛水，地势南高北低，置陵台于最低处。因此，尽管其占地面积达30平方公里之广，但其平地而起的方锥体灵台仍显得气势不足。与这种平和稳重的地貌相适应，宋陵地上的建筑和雕刻也显得较为儒雅、精致。或许是由于赵宋王朝不是靠征战打下江山，而是靠政变获取天下的，因而便不像唐陵那样以渲染武功为主题，其陵墓前列大致为祥瑞驱邪的象征性动物雕刻，后列大多为仪仗护卫的现实性人物雕刻。在动物雕刻中，有所谓“东陵狮子西陵象，滹沱陵上好石羊（002）”的民间歌谣，以说明这三种动物雕刻的美学价值。我们知道，狮子作为猛兽，在人们的想象中具有驱妖降魔的震慑作用，因而历来是陵墓雕刻中常见的题材。但如果我们将唐代乾陵的狮子与宋代东陵（永裕陵）的狮子加以比较的话，便不难看出，其原有征服性的主体正在弱化。乾陵的狮子昂首挺胸、目视前方，仿佛随时准备扑向敢于来犯的敌人；而东陵的狮子则头部偏转、重心后移，并无厮杀征战之意。与狮相比，象虽体积更大，但却性格温顺，不具有侵略色彩。而西陵（永泰陵）的大象还配有貌似印度人的驯象者石刻，显然是御前驯象，表现的是民族团结的主题。羊的形象虽然在汉、唐的陵墓中即已出现，但宋陵则更为普遍，这或许取之于“羊”与“祥”的谐音，或许是表现了审美情趣的变化。宋陵中的羊，多为昂首屈膝、神态安详的姿态，它们既不像献陵的石虎那样虎视眈眈，也不像昭陵的六骏

那样饱经鏖战，一副温顺善良的样子。不仅动物雕刻反映了宋人的性格，而且人物雕刻也表现了宋人的趣味。从造型上看，中期永昭、永厚二陵前的人物已表现出由粗壮渐趋修长的变化，文臣姿态闲雅，就连武士也有儒将之风，与唐睿宗李旦桥陵前的武臣立像形成了鲜明的对比。总之，正像开封有别于长安一样，宋陵也表现出与唐陵完全不同的审美取向。



002　滹沱陵上好石羊

赏花钓鱼：男人的游戏

这种崇尚儒雅、爱好和平的审美取向不仅表现在城市和陵墓的建造中，而且表现在日常生活的方式里。为了使宋朝不重蹈后周的覆辙，太祖登基之后便以“杯酒释兵权”等和平的方式免去了一些高级将领的军政要职。据《宋史纪事本末》卷七记载，太祖“尝谓侍臣曰：‘朕欲尽令武臣读书，知为治之道。’于是臣庶始贵文学”。为了安慰那些失去兵权的将领，也为了笼络那些胸怀壮志的文人，北宋的最高统治者热衷于赏花钓鱼之类的宫廷活动。“淳化中，春日苑中赏花钓鱼小宴，宰相至三馆预坐，咸使赋诗，上览以第优劣。时姚铉赐白金百两，时辈荣之，比以夺袍赐花等故事。”（《宋诗纪事》卷四引阮阅《诗话总龟》）其实，这类娱乐活动只是为了表示宋家皇帝偃武修文之意，本无足轻重。但在那个皇权至上的年代里，有幸参与的人不免沾沾自喜，无缘参加的人又难免心理失衡。“赏花钓鱼，三馆惟直馆预坐，校理以下赋诗而退。太宗时，李宗谔为校理，作诗云：‘戴了宫花赋了诗，不容重见赭黄衣。无憀却出宫门去，还似当年下第时。’上闻之，即令赴宴，自是校理而下皆与

会。”（孔平仲《谈苑》卷四）上有好者，下必甚焉，这类由宫廷兴起的赏花、钓鱼、赋诗、宴饮活动不仅范围越来越大，而且影响越来越广，以至于成为有宋以来一代知识分子共同的习俗和风尚。欧阳修在自述其“六一居士”的称号时说得明白：“吾家藏书一万卷，集录三代以来金石遗文一千卷，有琴一张，有棋一局，而常置酒一壶。”“以吾一翁，老于此物之间，是岂不为六一乎？”（《六一居士传》）自此，这种以琴、棋、书、画修身，以诗、词、歌、赋养性的文人习气，便渐渐成为中国知识分子的共同趣尚，它与“自言幽燕客，结发事远游。赤丸杀公吏，白刃报私仇”（陈子昂《感遇诗》三十四），“本为贵公子，平生实爱才。感时思报国，拔剑起蒿莱”（陈子昂《感遇诗》三十五）的唐代知识分子不啻有天壤之别。我们知道，尽管早在先秦时代的孔子就有所谓“文质彬彬，然后君子”（《论语·雍也》）的主张，但它作为知识分子共同的趣味和理想，却是在理学复兴的宋代以后才被真正地确立了下来。扩而言之，以汉民族为主体的重文尚雅的审美情调，也恰恰是从宋代这里开始定型的。

遮面缠足：女人的装束

时代的精神不仅表现在知识分子的趣味上，而且反映在各界人士的服装上。宋代的服饰文化受两个因素的影响，一是国力的衰弱，一是理学的兴起。

与开疆拓土、东讨西伐的唐代相比，即或是领土完整的北宋也是一个国力相对衰弱的朝代，其来自北方的异族势力始终威胁着这个满腹锦绣却又文弱无力的朝廷，最后使其不得不割地迁都，苟且偏安。与此相关，理学在这一时期的繁盛本有着重铸儒学正统、强调民族气节的意义，但其“存天理、灭人欲”的伦理思想又有着束缚感性生命和肉体快感的禁欲主义特征。受前者的影响，人们的衣着便不似唐代的奢华、艳丽，而是讲究淡雅、趋于朴素；受后者的影响，人们的装束便不似唐代的开放、自由，而是讲究等级、趋于保守。

我们知道，唐朝的服饰在少数民族的影响下表现出自由、开放的风尚。而宋太祖建隆二年，博士聂崇义上《三礼图》，奏请以“恢尧舜之典，总夏商之礼”的原则重新制定服饰制度，表现出完全不同的文化努力。尽管这种努力不可能彻底恢复古代礼仪，但其主张尊卑等级、强调夏夷之别的方向是明确的。宋代的服饰制度不仅在唐代的基础上对皇

帝、后妃、诸臣百官、命妇、士大夫各色人等的衣着佩饰做了更为严格的限定，此外还规定了如下禁例：

> 初制，定庶人、商贾、伎术、不系官伶人只许服皂，白衣，铁、角带，不得服紫。幞头巾子，高不过二寸五分。妇人假髻，不得作高髻及高冠。大中祥符八年，定内廷自中宫以下，不得以销金、贴金、间金、戭金、圈金、解金、剔金、陷金、明金、泥金、楞金、背影金、盘金、织金、金线捻丝等装饰之服，并不得以金为饰。天圣三年，令在京士庶，不得衣黑褐地白花衣服并蓝、黄、紫地撮晕花样。妇女不得以白色、褐色毛缎及淡褐色匹帛制造衣服，但出入乘骑，在路披毛褐以御风尘者，不在禁限。景祐元年，禁臣庶之家采捕鹿胎制造冠子。非命妇之家，不得以珍珠装饰首饰、衣服及项珠、璎珞、耳坠、头⿱須巾、抹子之类。[1]

在这类上句“不得”、下句“只许”的禁令中，我们不难看出这个时代的文化走向。

在前面的文字中，我们曾以男女首服的戏剧性变化来说明唐代社会由保守向开放的发展趋势。而入宋以后，这一变化也同样富有戏剧色彩，只是发展的方向却完全不同。隋、唐时代，男子所著纱帽和幞头的样式变化主要是出于审美的考虑，并不注重等级的区分。杜佑《通典》云：“隋文帝开皇初，尝著纱帽，自朝贵已下至于冗吏，通著入朝。后复制白纱高屋帽，接宾客则服之。大业年令五品以上通服朱紫，是以乌纱帽渐废，贵贱通服折上巾。”从唐代出土的壁画和陶俑看，上至皇帝贵族、下至黎民百姓，也都可以使用同样的幞头。到了宋代，经过藤织衬里、刷漆覆表、铁丝竹篾撑角等工艺处理，幞头不仅脱离了巾帕的形式，纯粹成了一种帽子。而且其样式的分类有了更为细致、更加明确的等级标志。沈括《梦溪笔谈》云：“本朝幞头有直角、局角、交角、朝天、顺风，凡五等。”于是，原本是用于装饰性的巾角，现在却成了贵贱等级的标志。从出土的图像材料看，只有官宦人物才佩戴直角幞头。其角初期尚短，以后不断加长，据说是为了防止官员上朝时交头接耳所制。至于公差、随从、乐人等，则多用局角和交角的幞头。这种区分，与强调尊卑等级的儒家观念是一致的。

从某种意义上讲，妇女的文化地位是衡量一个社会开放程度的有效尺度。入唐以后，女子由全身遮蔽的幂□，到浅露姿容的帷帽，再到装饰精美的胡帽，直至袒胸露臂的服饰变化，充分表现了社会风气的开放

和妇女地位的提高。然而，与这一发展方向刚好相反，入宋以后，仿照的幂□盖头却又出现了。盖头以皂罗制成，方五尺，比幂□略小，但其文化功能却是一样的。女子出门戴上盖头，不仅是为了遮挡风尘，而且是为了遮住颜面。这与宋代理学束缚妇女的礼教思想是完全一致的。此一风俗流传甚广，直至明、清以后的新婚女子在婚礼上仍保留了“揭盖头”的传统仪式。这意味着，妇女的容颜是不能由自己来任意袒露的，它要由特定身份的男子来决定。

如果说盖头的出现还只是用以约束妇女感性生活的一种方式，那么缠足的出现则进一步将妇女变成了男子把玩的对象和玩偶。从出土的鞋物和图画看，唐代妇女均为天足。李白《浣纱石上女》形容当时的女子：“玉面耶溪女，青娥红粉妆。一双金齿屐，两足白如霜。”《越女诗》则说：“长干吴儿女，眉目艳新月。屐上足如霜，不著鸦头袜。”可见当时的妇女不仅没有缠足，而且有的连袜子也不穿，以袒露出健康、诱人的肤色。这种装束和唐代妇女地位的提高相吻合。而到了宋代以后，情况便发生了根本性的变化。宋人张邦基《墨庄漫录》说：“妇女缠足，起于近世。前世书传皆无所自。”从而发明了人类历史上独一无二的缠足陋习。当时的人们用狭长的布带将女子的足踝及脚趾紧紧缠住，从少女时代起便束缚它的生长，以使其变得玲珑小巧、供人把玩。从出土文物看，北宋缠足尚未普遍。到了南宋时期，“三寸金莲”便比比皆是了。这种畸形的审美追求一方面反映了在理学统治时期妇女地位的下降，另一方面也是与当时崇尚阴柔、排斥阳刚的审美趣味相吻合的。

总之，一个社会有一个社会的趣味，一个时代有一个时代的风尚。如果说，唐朝是一个崇侠尚武的时代，是一个开放热烈的时代，是一个男人打马球、女人荡秋千的时代；那么宋朝则是一个崇儒尚文的时代，是一个温柔敦厚的时代，是一个男人填词、女人缠足的时代。

〔1〕　周汛、高春明根据《宋史·舆服志》整理，转引自《中国历代服饰》第170页，学林出版社，1984年版。

2　“一带江山如画，风物向秋潇洒”：绘画、书法

继唐代之后，宋代（尤其是北宋）仍然是一个绘画、书法繁盛的时代。但其繁盛的原因不同，其审美的品格也不同。

民间画家·画院画家·文人画家

宋代社会的一大特点是在农村经济的基础上实现了科技、贸易和手工业的繁荣，出现了一些类似开封的商业化城市。而城市经济的繁荣也在一定程度上带动了审美文化的发展。过去只是宫廷、寺庙中常见的绘画，现在已大规模地进入了富裕阶层的家中，并成为茶坊酒肆装点门面的需要。吴元老《东京梦华录》中记载，大画家李成曾为开封某生药铺作山水壁画。吴自牧《梦粱录》也说：“汴梁熟食店张挂名画，所以勾引观者，留连食客。”可见，弄幅字画在家中挂挂，在当时是一件颇为时髦的事情。广泛的社会需求，不仅使职业画家的数量剧增，而且使艺术进入了商品市场。据文献记载，开封的大相国寺庙会里出现了书画市场，潘楼东街巷也有了书画、珍玩出售。一些有名的画工甚至成批制造作品，加以推销，如汴梁的刘宗道，“每作一扇，必画数百本，然后出货，即日流布，实恐他人传模之先也”（《画继》）。更有甚者，当时的开封已出现了所谓的“画行百姓”，即由画家组成的行会组织，可见其规模之大、影响之广。

城市经济不仅刺激了绘画的发展，而且影响着画风的转变。在唐代，绘画主要用于宫廷和寺观的装饰，因而宗教人物画始终占据着主导地位。入宋以后，不仅儒、释、道三足鼎立的意识形态被瓦解，而且绘画也大规模地进入了繁华的世俗场所，锱铢较量的商行和吆五喝六的酒肆显然已不再适合悬挂过于严肃的宗教人物画。在这种情况下，能够缓解城市居民紧张、疲惫的心态，并使之重新接近大自然的山水花鸟画得到了长足的发展，继晚唐、五代之后完全占据了绘画的主导地位。

与市民阶层的审美需求相同步，北宋宫廷的绘画也得到了皇室的高度重视。继西蜀、南唐之后，画院制度在宋代得到了巩固和健全。宋代的画院全称为翰林图画院，一度也叫图画局，与天文、书艺、医官合称“翰林四局”，是宫廷中不可或缺的服役机构。进入画院的专职画家由

推荐或考试后授职，分为待诏、艺学、祗后、学正四等，未定职称的统称学生。这种体制化的行为不仅笼络了绘画人才，而且为画艺的交流和切磋提供了良好的环境。前为西蜀、南唐的宫廷画家纷纷进入了宋朝的画院，一些民间的绘画高手也被选拔进来。这样一来，各个地区、各个阶层的绘画技法在画院中得到了融会贯通，并进一步发扬光大。除了画院制度的健全外，皇帝的嗜好也对北宋的绘画起了推波助澜的作用。据记载，北宋的九位皇帝中至少出了两位画家。仁宗赵祯擅丹青，曾“画龙树菩萨，命待诏传模镂板印施”（《图画见闻志》卷三）。徽宗赵佶更是书画兼善，他开创的“瘦金体”在书法史上独树一帜，其绘画作品广为流传。他不仅大力收集历代书画作品，编成100帙、14门、总计1 500件的《宣和睿览集》，又在鉴定书画的基础上编纂了《宣和画谱》《宣和书谱》《宣和博古图》等大型著作，保存了大量的文献资料。崇宁三年（1104），他在国子监增设画学，分为佛道、人物、山水、鸟兽、花竹、屋木六个专业，成为国家培养画家的最高学府。因此，尽管徽宗在政治上搞得国破家亡，但在艺术上的贡献却是不容低估的。

尽管市民的需求和宫廷的倡导在普及与提高的两个层面上为绘画的发展注入了活力，但与此同时，也由于前者的粗制滥造和后者的僵化保守而带来了弊端。针对这些弊端，大约在北宋中、后期，以苏轼、米芾为代表的一批知识分子打出了“士夫画”的旗帜，他们主张“能文而不求举，善画而不求售，文以达吾心，画以适吾意”的自由创作，既反对民间画家的粗制滥造，又反对宫廷画家的匠艺求工，从而在民间与宫廷之外形成了第三股创作力量。一般说来，民间画家和宫廷画家虽在技艺上有粗细之分，但在趣味上却无本质差别。民间画家中的优秀者，可以跻身于宫廷画家的行列；而宫廷画家的作品，也常常成为民间画家的楷模。北宋时期，无论是民间画家还是画院画家，多以写真为能、以写实为尚，只不过被称为“院体”的后者更为细腻工整、更为富丽堂皇罢了。而“士夫画”的倡导者们则蔑视匠气，提倡墨戏；反对写实，主张写意。

在不少美术史或美学史的论著中，人们多对宋代“士夫画”持肯定态度，甚至以此来全盘否定民间画家和宫廷画家的艺术努力。其实这个问题是相当复杂的，至少可以分成三个层次来加以理解。首先，从中国画的类型来看，工笔写实与水墨写意之间并无高低之分。而工笔画在这一时期的高度发展，不仅适应了城市经济的发展需要，而且与日趋精致化的理学思潮相吻合。它的极端性发展至少是对中国绘画再现功能的一种考验，因而是值得肯定的。其次，从创作实绩来看，尽管不少民间画家与画院画家确乎存在着媚俗与匠气的毛病，但也留下了不少精美的佳

作，不应该以偏概全，彻底否定他们在宋代审美文化中的贡献。与之相反，“士夫画”的出现虽然有着拨乱反正的进步意义，并在理论上颇有建树，对元代以后的绘画产生了深远的影响；但在当时的实践上却处在草创阶段，无论就画家的数量还是就作品的质量而言，都不占据北宋绘画的主导地位，因而也不宜估计过高，更不意味着肯定了文人写意画就一定要否定工笔写实画。最后，北宋画家虽然可以分为上述三个群体、两条路线，但这只是大致的划分而已，在具体的理论和实践方面并不是界限分明的。文人画家中有喜欢工笔写实者，宫廷画家和民间画家中也不乏水墨写意者。进而言之，工笔之中有写意，写意之中也有工笔，二者不仅有相互排斥的一面，而且有彼此渗透的一面。事实上，正是上述三个群体和两条路线之间所形成的必要的张力，才促进了宋代绘画的全面发展。

民俗画·花鸟画·山水画

从题材上看，北宋绘画以民俗画、花鸟画、山水画成就最高。一般说来，民俗画偏重于工笔写实，山水画偏重于水墨写意，而花鸟画则介于二者之间，形成了由写实向写意的过渡。随着城市经济的兴起，审美主体的普及，绘画作品中的人物也随之而发生着深刻的变化。魏晋南北朝时期，绘画作品中的人物以神佛为主，间或有一些凡人，也都是帝王将相、门阀士族。到了唐代以后，绘画作品中的凡人多了起来，但也主要是达官显贵、宫廷侍女。只有进入宋代以来，真正的平民百姓才大规模地出现在画面上，从而形成了一幅幅反映城乡生活的风俗人物画。据《图画见闻志》记载，宋代的高元亨“多状京城肆车马”，叶仁遇“多状江表市肆风俗，田家人物”，陈坦画“田家娶妇，村落祀神”，此外如王居正的《纺车图》、高元亨的《从驾两军角觝戏场图》、燕文贵的《七夕夜市图》、苏汉臣的《货郎图》，以及前面提到的张择端的《清明上河图》，都有很高的造诣。这些作品大大扩充了绘画艺术的生活内容，从各个侧面反映了普通民众的生活状态，因而生动、活泼，充满了泥土的芬芳。

　　王居正是生活在仁宗前后的画家，据《圣朝名画评》记载，为了了解民间的生活，他经常出入于寺观、苑圃等群众聚集的场所，静静地倾听、悄悄地观察。他的《纺车图》是北宋前期遗存不多的风俗画代表作之一。从表面上看，该画与唐代张萱的《捣练图》中的部分内容有着一定的承继关系，但张图中的人物衣着华丽、动作闲雅，表现的是宫廷侍

女的日常生活；而王图中的人物则衣着俭朴、动作吃力，反映的是下层民众的辛苦劳作。户外的大树下，两位农村妇女正在纺纱：年轻的媳妇一手摇动着纺车的轮子，一手还抱着吃奶的婴儿；而年迈的婆婆则弓腰驼背，吃力地扯动着手中的纱线。在构图上，两个人物一静一动、一坐一站，形成了必要的张力。在细节上，我们甚至可以看到婆婆膝上的补丁，及其脸上所刻满的生活的艰辛。在氛围上，媳妇身后还有一个五六岁的儿童手持小竿，牵着青蛙在玩耍；而她的前面，则有一只小狗在穿梭奔跑。所有这些，都表现出浓郁的乡村气息。

苏汉臣是北宋宣和年间的画院待诏，以画儿童题材的作品见长，有《二童赛枣图》《萱草婴儿图》《秋庭戏婴图》《婴儿戏浴图》《婴儿斗蟋蟀图》等作品，他下笔纤细、准确，善于把握特定环境下儿童的心理动态，并通过儿童的活动来反映风土民情。相传出自其手笔的《货郎图》便是一幅绝妙的民俗画。在商品流通日益广泛的宋代，乡村货郎是极受孩子们喜爱的流动小贩。他们能说会道、走街串巷，用那些针头线脑、花纸糖人点缀着人们的日常生活。他们穿戴奇特、货物杂多，所到之处准能给孩子们带来欢乐。画家正是抓住了这一富有情趣的生活瞬间，不仅表现了儿童的天真可爱，而且反映了生活的丰富多彩。

风俗人物画在北宋末和南宋初达到了高潮，出现了许多篇幅浩大、人物繁多的精品佳作，其中张择端的《清明上河图》（彩图1）便是一幅千古不朽的艺术精品。张择端是北宋徽宗时代的宫廷画家，明代王梦端的《书画传习录》说他“幼读书，游学于京师，任至翰林承旨。性习绘事，工于界画，尤嗜于舟车、市桥、郭径，别成家数也。以失位家居，卖画为计，写有《清明上河图》”。可见他既当过宫廷画家，也当过民间画家。或许正是这种复杂的双重经历，使他既具备了精湛的艺术技巧，又有了丰富的生活经验，从而最终登上了这座在后人看来似乎是不可企及的艺术高峰。《清明上河图》长528.7厘米，宽24.8厘米，现藏于故宫博物院。关于它的内容，我们在前面已有所介绍，要在如此之大的篇幅内，反映如此广阔的社会内容，显然是一件十分困难的事情。而该画的价值，就在于实而不板、繁而不乱、长而不冗。在构图上，画家采取“散点透视”的传统方法，让观者在移形挪步中不断领略汴河两岸的风土人情。从杨柳新绿、炊烟淡淡的郊外，到车水马龙、摩肩接踵的虹桥；从算卦卖药、修车造船的市井，到旌旗猎猎、气势雄伟的城门；从缥缈淡远、似有似无的舟楫，到锱铢较量、人声鼎沸的庭院……画家将农村与城市、植物与人物、河流与建筑巧妙地搭配起来，从而在虚与实、繁与简的变幻中调整着观众的视点、控制着节奏的变化，将画面推

向一个又一个高潮。在技法上，画家兼工带写，线条流畅，大到广阔的原野、浩渺的河流、高耸的城郭，小到房上的砖瓦、门上的牌匾、车上的钉铆，都可以看得一清二楚。界尺描摹处不觉得呆板，笔墨挥洒处不显得懈怠。整个画面繁简得法、张弛有序。在细节的处理上，画家不仅注意区别各色人等在服饰、装束上的差异，而且注重刻画人物之间在特定环境下的相互关系。一幅画面竟有五百多个人物，有问者，有答者；有呼者，有应者；有卖者，有买者；有忙者，有闲者；有动者，有静者……这其中不乏民俗性的情调、戏剧性的冲突，令人观赏不已、回味无穷。

如果说民俗画主要反映了市民阶层的审美需求，那么花鸟画则重点体现了宫廷贵族的美学趣味。后蜀灭亡后，黄居寀随其父黄筌来到开封，入画院，任待诏。由于其精致富贵的“黄派花鸟”十分投合宫廷的趣味，因而很受皇帝的赏识。宋太宗委派黄居寀（彩图2）搜罗并鉴定名画，于是黄派技法便被确立为官方的标准。据沈括《梦溪笔谈》记载，当时徐熙的孙子徐崇嗣因继承了野逸自然的徐派画风而被黄居寀斥为“画法恶不入格”，被排斥在画院外。《画继》也说：“图画院四方召试者源源而来，多有不合而去者。盖一时所尚专以形似，苟有自得，不免放逸，则谓不合法度，或无师承。故所作止众工之事，不能高也。”在这种情况下，“黄家富贵”更加富贵，而“徐氏野逸”也更加野逸了。

应该看到，“黄派花鸟”虽有其富贵艳俗的局限，但在工笔写真的技法上确有其细致入微之处。在这种写真风气的影响下，对生活细节的观察与摹仿越来越引起画家们的重视。例如，在真宗年间负有盛名的赵昌，为了能用色彩忠实地反映现实，常常在清晨趁朝露未干之时，便去花圃中一边观察一边调色，从而获得了“写生逼真，时未有共比”的美誉。英宗时代的易元吉为了观察猴子的习性，曾“寓宿山家，动经累月”，终于留下了《聚猿图》之类的杰作。到了北宋晚期的徽宗时代，这种风气愈演愈烈。“徽宗建龙德宫成，命待诏图画宫中屏壁，皆一时之选。上来幸，皆一无所称，独顾壶中殿前柱廊拱眼斜枝月季花，问画者为谁？实一少年新进。上喜，赐绯，褒赐甚宠，皆莫测其故。近侍尝请于上，上曰：月季鲜有能画者，盖四时朝暮花蕊叶皆不同。此作春时日中者，无毫发差，故厚赏之。”“宣和殿前植荔枝，既结实，喜动天颜。偶孔雀在其下，而召画院众史，令图之。各极其思，华彩烂然。但孔雀欲升藤墩，先举右脚。上曰：未也。众史愕然莫测。后数日，再呼问之，不知所对。则降旨曰：孔雀升高，必先举左。众史骇服。”（《画继》卷十）徽宗不仅是一个敏锐的观察者，而且是一个杰出的艺术家，

现存其署名御制的花鸟作品有《五色鹦鹉图》《瑞鹤图》《红蓼白鹅图》《腊梅山禽图》等多种，虽因其风格多样而被疑为有他人代笔之嫌，但从其精湛的书法造诣来看，绝不能排除其亲手创作的可能。《芙蓉锦鸡图》有其亲手题写的诗歌，该画精工典雅，富丽华贵，可视为“钩勒填彩，旨趣浓艳”之“黄派花鸟”的继续，且与《画继》中关于他“独于翎毛尤为注意，多以生漆点睛，隐然豆许，高出纸素，几欲活动”的记载完全吻合，相信是赵佶的亲笔之作。《柳鸦图》（003）更是笔墨精湛、构图巧妙，堪称宫体花鸟画中的精品。



003　赵佶《柳鸦图》

或许在有些人看来，国画以写意为主，月季开时花蕊的微妙变化，孔雀跃时先举哪一只脚，这些生活中的细枝末节并不重要。但是我们不要忘记，绘画毕竟是一种以再现生活为主要内容的艺术，如果我们对世间万物缺乏细致的观察功夫和准确的描摹能力，又怎么能够离形求似、着意挥洒呢？从艺术辩证法的观点来看，倘若不经过一个全力写真、刻意求工的时代，又如何能够进入一个更高阶段的写意创作呢？“雕琢而至于不见雕琢之痕，此乃雕琢之最高境界。不管北宋后期的文人墨客们是否达到了这一境界，至少他们是在向这个奋斗目标而努力的。”[1]而这一努力，也正是他们对中国绘画，乃至整个审美文化史所做出的独特贡献。

在尊重客观、摹仿自然的前提下，一些画家也在自觉地纠正着“黄派花鸟”富贵艳俗的缺陷。在这一方面，首先应该提到的是神宗时代的画院待诏崔白。他的花鸟画往往取材于败荷芦雁、雪竹山鸥、秋塘群鹅、寒鸦野兔之类，显然是受了“徐熙野逸”的影响。在技法上，他也突破了“黄派花鸟”的局限，常常工中带写，不尚雕琢。现存的《双喜图》（004）是其重要的传世佳作。



004　崔白《双喜图》

画面描绘了秋风乍起的山野场景：荆草、树枝顺风摇曳；一只山雀却逆风展翅，惊慌地在空中保持着平衡；另外一只虽然已经落在了枝头，但仍惶恐不安地鸣叫着；而地上的野兔却安闲地回望着山雀，仿佛在问他们为什么这样大惊小怪。整个构图将树木、山雀和野兔在秋风中的不同表现交汇到一起，动静结合，富有情调。

继崔白之后，文同的墨竹不仅汲取了徐派的野逸，而且表现了文人的旷达。文同字与可，进士出身，有较高的文学修养。他不像职业画家那样过分地重视技巧，而将意韵看得更为重要。据苏轼记载，文同画竹，“必先得成竹于胸中，执笔熟视，乃见其所欲画者，急起从之，振笔直遂，以追其所见，如兔起鹘落，少纵则逝矣”（《文与可画筼筜谷偃竹记》）。这种凭借灵感而不是依靠功夫的艺术创作，显然与宫廷画家一枝一叶的精心描摹迥然不同，它或许不够严谨，但也脱尽匠气。对此，苏轼有诗赞道：“与可画竹时，见竹不见人。岂其不见人，嗒然遗其身。其身与竹化，无穷出清新。庄周世无有，谁知此疑神？”（《书晁补之所藏与可画竹三首》）以墨写竹，并不自文同始，但观其流传至今的《墨

竹图》（005），那疏朗得体、潇散有致的寥寥几笔，确显出前人所没有的书卷气息。这种“身与竹化”的人格境界，与其说是客观再现，不如说是主观表现了。



005　文同《墨竹图》

在文同的启发下，苏轼大力倡导并全面论述了“士夫画”的创作要领，并成为这场运动的领袖人物。大致说来，他的思想包括三个方面的内容：首先，他主张“君子可以寓意于物，而不可以留意于物”（《宝绘堂记》），提倡创作的自由性和随意性，蔑视职业画家刻意为画的创作动机。宋代的士大夫，一般都有很高的文化修养，其中有不少诗、书、画兼擅者，苏轼自己就是一个典型的例证。但他强调的是，只有将艺术创作看成是修身养性的手段而非升官发财的工具时，绘画才能进入一种潇洒自由的境界。而一般的职业画家尽管有娴熟的技巧，却常常陷入为画而画的异化状态，因而就难免匠气。其次，他认为“论画以形似，见与儿童邻”（《书鄢陵王主簿所画折枝二首》），主张离形写意，蔑视简单摹仿。也就是说，“士夫画”不仅要冲破创作主体功利观念的束缚，而且要冲破创作对象外在形式的束缚：“观士人画如阅天下马，取其意气所到。乃若画工，往往只取鞭策毛皮、槽枥刍秣，无一点俊发，看数尺便倦。”（《又跋汉杰画山》）尽管在“形似”之外求“神似”，在“写实”之外求“写意”的思想并不自苏轼始，但在当时宫廷、民间一律以工笔为高、以写真为尚的情况下，苏轼的观点确有其振聋发聩的作用。最后，他主

张“诗画本一律，天工与清新”（《书鄢陵王主簿所画折枝二首》），强调不同种类艺术间的相互渗透。与一般的工匠艺人不同，当时的文人士大夫都能诗善赋，具有很高的艺术修养，从而使“诗”与“画”的相互渗透成为可能。通过这一渗透，不仅可以为作品注入特有的书卷气息，而且可以使偏重于客观再现的绘画艺术与偏重于主观表现的诗歌精神结合起来，在有限的绘画空间中蕴含着无限的诗意。在这一点上，苏轼曾将王维的创作视为楷模：“味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗。”（《书摩诘蓝田烟雨图》）以此为出发点，他甚至将王维放在了吴道子之上：“道子虽妙绝，犹以画工论。摩诘得之于象外，有如仙翮谢笼樊。吾观二子皆神俊，又于维也敛衽无间言。”（《凤翔八观》）这种重树艺术权威的举动，表现出明显的“尚意”倾向。苏轼不仅有理论，而且有实践。在题材上，与那些爱画珍禽瑞兽的宫廷画家不同，他专画枯木石竹，“作枯木，枝干虬屈无端，石皴硬，亦怪怪奇奇无端，如胸中蟠郁也”（米芾《画史》）；在技法上，与那些精雕细琢的工匠画家不同，他“笔酣墨饱，飞舞跌宕，如其书，如其文”（清孙退谷《庚子消夏记》）。尽管从传为其作的《木石图》中，我们不难发现其粗糙生硬之处，但那大胆的笔法、独特的追求，不仅令时人一新耳目，而且对后世产生了深远的影响。

与风俗画和花鸟画相比，北宋从事山水画的文人最多，其“尚意”倾向也最明显。据郭若虚《图画见闻录》记载，北宋前期最为流行的山水画派有关仝、李成、范宽三家，他们被称为“百代标程”，可见其影响之大。关仝的情况，我们在晚唐五代的部分中已作过介绍，这里主要看李、范两家。

李成先世为唐代宗室，祖父李鼎、父亲李瑜都是著名的文人。由于时代的变故，李成于后周时未能施展抱负，入宋以后则饮酒作画，避世全身。与那些职业画家不同，李成具有很高的文化修养和政治抱负，他出经入史、能诗擅赋，绘画不是其谋取生计的工具，只是他抒发郁闷的手段。据说当时开封的王公贵族竞相请他作画，但李成清高自赏，弄笔自适，很少为他人动笔。于是乎仿造者纷纷出笼，据后来的米芾讲，他平生所见题为“李成”之画者不下三百幅，其中只有两件真迹。以此而论，前面所引开封某中药铺以挂李成画而自重的事情也就真假难辨了。今传李成作品有《读碑窠石图》（006）、《晴峦萧寺图》《茂林远岫图》等。《读碑窠石图》款题“王晓人物，李成树石”，元《图绘宝鉴》已有著录，较为可靠。该图画荒野、寒林中有童仆随行人仰观古碑，使人联想起历代兴衰变迁之事，耐人寻味。图中枯枝作蟹爪状，与李成桀

骜不驯的性格相吻合。整个构图凄凉萧索，与《图画见闻录》关于其绘画“气象萧疏，烟林清旷，毫锋颖脱，笔法精微”的记载相一致。总之，在这幅画中，我们所看到的不仅是精湛的技法，更重要的则是画家的人格。难怪《圣朝名画评》说他“思清格老，古无其人”呢！这也正是文人画与工匠画的区别所在。



006　李成《读碑窠石图》

李成在太祖初年即已去世，在这以后的60年里，范宽在画坛上取得了无可争辩的领袖地位。与李成一样，范宽也是一个“落魄不拘世故”（《宣和画谱》）的在野文人画家。他卜居终南山太华岩隈林麓之间，常常终日危坐，极目远望，沉湎于山水之间。与李成烟林清旷、气象萧疏的风格不同，范宽的绘画气象氤蕴、意境深远。北宋刘道醇《圣朝名画评》认为：“李成之笔，近视如千里之远；范宽之笔，远望不离坐外。”这可能与二者所处的地域环境有关，因而其影响也不同，当时有所谓“齐鲁之士，惟摹营丘（李成）；关陕之士，惟摹范宽”的说法，后来的王诜则将其二人比作“一文一武”。尽管如此，有一点却是共同的，那就是他们都要在绘画之中寄托主体的人生境界、表现主观的人生理想。今传范宽的作品有《溪山行旅图》、《雪景寒林图》（彩图3）等，前者气势浩大，后者意境高远。若没有足够的艺术修养，没有开阔的文化胸襟，是断不能画出这样的作品的。

到了北宋中期以后，郭熙和王诜继承了李成和范宽的事业。与李、

范二人不同，郭熙布衣出身，因善画而被引入画院，先授艺学，后迁待诏，成为宫廷画家的一员。但从其著名的《林泉高致》看，郭熙同样具有很高的文化修养。在这部重要的画论著作中，他一方面像其他的宫廷画家一样，注重了取法自然的写真意义，指出“学画花者，以一株花置深坑中，临其上而瞰之，则花之四面得矣。学画竹者，取一枝竹，因月夜照其影于素壁之上，则竹之真形出矣。学画山水者，何以异此？盖身即山川而取之，则山水之意度见矣”；一方面，他又同那些文人画家一样，强调了主观情致的重要意义，认为“以林泉之心临之则价高，以骄侈之目临之则价低”。或许正是这种折衷调和的态度，使他既得到了神宗皇帝的赏识，又获得了苏轼等人的赞美。郭熙不仅在理论上左右逢源，而且在实践上兼收并蓄。从其代表作《早春图》（彩图4）可以看出，他既取法于李成树木的遒劲，又继承了范宽山势的高远，并能使二者融会一体、相得益彰。除该图外，郭熙流传下来的作品还有《关山春雪图》《窠石平远图》《幽谷图》《古木遥山图》等。

然而北宋山水画的主流还是在画院之外发展的。比郭熙约晚30年的王诜是宋代开国功臣王全斌的后代，娶英宗之女蜀国公主，为驸马都尉、利州防御使。高贵的出身和良好的环境使王诜具备了深厚的文化修养，他与苏轼、米芾等人一样，于诗词、书法、绘画无所不工，其创作态度也与之相仿佛。他的绘画既工于设色，亦擅长水墨；既发展了盛唐的李思训，亦继承了宋初的李成；前者如《烟江叠嶂图》，后者有《渔村小雪图》（彩图5）。在设色山水方面，李思训喜用金碧，王诜则纯用大青绿；李思训爱画楼阁，王诜则偏好自然；李思训工整而尚欠成熟，王诜则成熟而不求工整。在水墨山水方面，李成苍凉而古朴，王诜则清秀而雅致。总之，王诜既保持了文人画家的书卷气息，又表现出自己独特的个性，从而对北宋后期偏于秀丽的风格和重视傅色的技法产生了影响。从整体上看，王诜的作品或许不像郭熙那样成熟而老练，但却俊逸而儒雅，这一切都与其文人的气质和修养有关。

到了北宋晚期，米芾父子更高地擎起了文人山水的旗帜。米芾初仕校书郎，擢书画博士，迁礼部员外郎。他不仅是宋代的四大书法家之一，而且具有极高的绘画素养，有《画史》《书史》《宝章待访录》等著作传世。在创作动机上，他倡导信笔为之的墨戏，反对刻意求工的匠气；在审美风格上，他倡导平淡自然的天真，反对姹紫嫣红的华丽；在绘画技法上，他倡导用书法中的笔触来表现自然山水的变化，反对描枝画叶的界尺工笔。据史料记载，米芾作画，不专笔纸，或以纸筋，或以蔗滓，或以莲房，性之所至，皆可为画；其山水画，最善于表现烟岚氤

蕴、晴雨之间的朦胧景色，千变万化，新意无穷。遗憾的是，米芾真迹已无，我们或许可以通过其子米友仁南宋以后的作品来体会所谓“米氏云山”的妙处所在。宋人邓椿在《画继》中记载，米友仁“天机超逸，不事绳墨，其所作山水，点滴云烟，草草而成，不失天真，其风肖乃父。”他的代表作有《潇湘奇观图》《云山墨戏图》《云山图》等，充分发挥了水墨渲染的效果，具有独特的风格。

苏·黄·米·蔡

从民间画家到宫廷画家再到文人画家，从风俗画到花鸟画再到山水画，我们可以清楚地看出北宋绘画在“写实”与“写意”之间的不同侧重和相互转换，而到了以抽象线条为载体的书法艺术中，宋代的“尚意”倾向终于占据了上风，并完全打破了唐人所建立起来的“法度”，从而在中国书法的历史上做出了新的贡献。

北宋书法名家荟萃，前期的李建中、林逋、欧阳修，后期的薛绍彭、赵佶、蔡京都有佳作传世。然而，最能代表北宋艺术风格和美学价值的还要数著名的苏、黄、米、蔡。至迟自元代开始，就有人将苏轼、黄庭坚、米芾、蔡襄四人相提并论，称之为“宋四家”，而到了明代，书画家王绂提出异议，认为从时间上看，蔡襄比其他三人都早，却放在最后，不合逻辑，因疑“苏黄米蔡”中的“蔡”应为北宋后期的蔡京而非蔡襄，并推论说，由于后人厌恶蔡京为人奸诈，是有名的佞臣，故去京而换襄，遂导致时间上的错乱。这种观点虽能自圆其说，但不太符合北宋书法发展的逻辑，尽管蔡京的书法成就确乎不低，可就其开创性而言，却远不能与蔡襄相比。不仅后来的黄庭坚、张邦基、朱弁、王十朋、解缙、李东阳、王世贞等人都曾盛赞过蔡襄的作品，就连苏轼也将其称为“本朝第一”。更大的可能是，由于后人考虑到苏轼在文坛上的崇高地位，所以才在四家次序上做了改动。因此，我们这里仍然维持“宋四家”的传统说法，只是在论述上还原了历史的顺序。从时间上看，若以蔡襄出生的年代为准，苏轼后24年，黄庭坚后33年，米芾后39年，他们刚好分布在北宋自真宗至徽宗的大部分历史时期。而从艺术趣味上看，他们则分别体现出“尚意”倾向在不同时期的发展与深化。

蔡襄是仁宗时期的进士，曾任翰林学士等职。他的楷书庄重严谨，得唐人颜真卿之法度；他的行书潇洒简逸，承五代杨凝式之意韵。在书法史上，他是一个承前启后的转折性人物。在创作态度上，蔡襄也表现

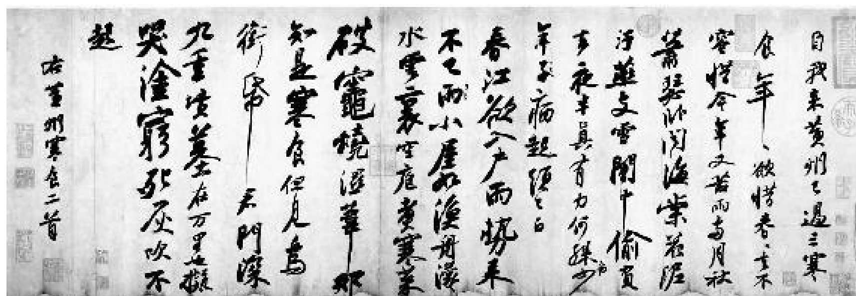
出“重法”与“尚意”的双重品格。据说他写《书锦堂记》时不仅严格遵守前人法度，而且每个字都要写上数十遍，择其善者而用之，称为“百衲碑”，可谓严谨到了拘谨的程度；然而在他日常生活的书札中，却常常无意间表露出一种盎然的趣味和生机，这也正是宋人所要发展和崇尚的东西。蔡襄流传下来的书迹颇多，有《茶录》《牡丹谱》《寒蝉赋》等楷书作品，《与杜长官帖》、《陶生帖》、《大研帖》、《扈从帖》、《澄心堂纸帖》（007）、《持书帖》、《自书诗札》等行书作品，另外还有《万安桥记》《昼锦堂记》《刘蒙伯墓碣文》等石刻。从其迥然相异的两种风格中我们不难看出由唐书“重法”到宋书“尚意”的转变过程。



007　蔡襄《澄心堂纸帖》

苏轼也是仁宗时代的进士，官至翰林侍读学士、礼部尚书。他盛赞蔡襄的书法，并认为“如君谟，真、行、草、隶无不如意，其遗力余意，变为飞白，可爱而不可学，非通其意能如是乎？”（《跋君谟飞白》）可见让他感兴趣的并不是蔡襄严谨矜持的法度，而是其无意中流露出来的意韵。从书法渊源上看，苏轼早年学徐浩、柳公权，中年学颜真卿、杨凝式，因而有着一个由“重法”到“尚意”的转变过程。在创作动机上，苏轼认为书法和绘画一样，只是文人修养的自然表露而已，没有必要刻意为之，所谓“退笔如山未足珍，读书万卷始通神”（《柳氏二外甥求笔迹》），重要的不是技法上的功夫，而是文化上的素养。他甚至认为，“口必至于忘声而后能言，手必至于忘笔而后能书”（《虔州崇庆禅院新经藏记》），只有进入到一种忘情的自由状态，才可能在无意间调动出全部的文化积累，创作出富有韵味的作品。在创作方法上，苏轼反对陈陈相因、恪守死法，主张“出新意于法度之中，寄妙理于豪放之

外”（《书吴道子画后》），只有懂法而又不拘泥于法，才可能有所创新、有所发展。为此，他自言“吾书虽不甚佳，然自出新意，不践古人，是一快也。”（《评草书》）在创作风格上，苏轼认为书法的妙处既不在工，也不在奇，而只在“天真烂漫”。所谓“短长肥瘠各有态，玉环飞燕谁敢憎？”（《孙莘老求墨妙亭诗》）在创作实践上，苏轼擅长行、楷，以行书见长。在前人的基础上，他创造出一种刚健有力而又婀娜多姿的独特风格，所谓“貌妍容有颦，璧美何妨椭。端庄杂流丽，刚健含婀娜”（《和子由论书》）。今存苏轼的作品主要有《黄州寒食帖》（008）《新岁展庆帖》《前赤壁赋》《答谢民师论文帖》《祭黄几道文》等，石刻则有《醉翁亭记》《丰乐亭记》《表忠观碑》《柳州罗池庙碑》等。这些作品，初看字形扁阔，欹侧倾斜，不甚规范。可将它们放在整幅字中细细品味，则会觉得一点一横一撇一捺都是那样生动，那样灵活，那样清新自然，那样富有个性。正是由于上述理论和实践上的一系列贡献，使得苏轼不仅占据了“宋四家”的首席地位，而且真正将“宋书尚意”的美学倾向确立下来。



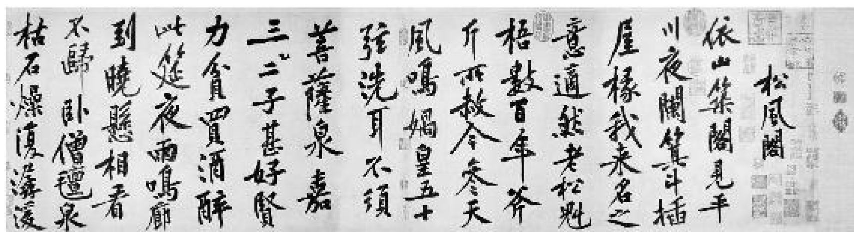
008　苏轼《黄州寒食帖》

黄庭坚是英宗时代的进士，曾任涪州别驾、吏部员外郎等职。他曾与秦观、张耒、晁补之游学于苏轼门下，号称“苏门四学士”。在书法上，他初以宋代周越为师，后受颜真卿、怀素、杨凝式等人的影响，对于苏轼自是推崇备至：“东坡道人少日学《兰亭》，故其书姿媚，似徐季海；至酒酣放浪，意忘工拙，字特瘦劲，乃似柳诚悬；中岁喜学颜鲁公、杨风子书，其合处不减李北海。至于笔圆而韵胜，挟以文章妙天下，忠义贯日月之气，本朝善书，自当推为第一。”（《跋东坡墨迹》）同苏轼一样，黄庭坚也十分重视书家的学识和修养，认为“若使胸中有书数千卷，不随世碌碌，则书不病韵，自胜李西台、林和靖矣。”（《跋周子发帖》）同苏轼一样，黄庭坚也十分重视学者的人品和个性，认为：“一丘一壑，自须胸次有之，但笔间那可得？”（《题七才子

画》）“若灵府无程，纵使笔墨不减元常、逸少，只是俗人耳。”（《书缯卷后》）同苏轼一样，黄庭坚也反对死守陈规，主张发挥个性，倡导“不烦绳削而自合”（《题李白诗草后》），认为“随人作计终后人，自成一家始逼真”（《题乐毅论后》）。沿着苏轼开辟的道路，黄庭坚进一步颠覆了唐人的法度。在字体结构上，他不像苏轼那样化方为扁，以生动见长；而是中宫紧缩，四缘扩散，甚至运用移位的方法来突破字与字之间的界限。在用笔方式上，他不像苏轼那样化拙为媚，以趣味取胜；而善于用夸张有力又涵养深厚的长笔，创造出苍老而富有豪气的韵味，形成了自己纵横奇崛、波澜老成的独特风格。今存黄庭坚书迹甚多，大字行书有《黄州寒食诗卷跋》、《伏波神祠字卷》、《松风阁》（009）等，小字行书有《婴香方》《王长者墓志稿》《泸南诗老史翊正墓志稿》等，草书则有《李白忆旧游诗卷》《刘梦得竹枝词卷》《诸上座帖》等。看黄庭坚的字同读黄庭坚的诗一样，有一种“点铁成金”“夺胎换骨”的感受。

米芾是“宋四家”中唯一没中进士的人，但从其有关绘画和书法的著作中可以看出，他同样有着很高的文化修养。《书史》二卷著录了米芾平生所见和家藏的书法墨迹，兼及评论和考证，具有很高的史料价值。《海岳名言》为米芾平日论书之语，对古人书法多有批评，具有独到的理论见解。米芾学书，渊源甚广，上溯魏晋，下及隋唐，钟鼎铭文，竹简碑刻，无所不学。但他学古而不泥古，敢于怀疑甚至批判自己学习的对象。米芾学习柳公权，却又说他是“丑怪恶札之祖”；米芾效法颜真卿，却只肯定他的行书，“真便入俗品”。之所以会出现这种现象，或许有三个方面的原因：一是由于米芾性格上的狂放不羁，二是由于米芾书法上的风格变换，三是由于到了米芾所处的北宋晚期，“尚意”的宋人似乎已有了更多的自信，可以不在前人的“法度”面前顶礼膜拜了。米芾传世的书法作品比较丰富，楷书有《向太后挽辞》，行书有《蜀素帖》、《苕溪诗帖》（010）、《拜中岳命帖》、《虹县诗卷》，草书有《草书九帖》《多景楼诗帖》等。在“宋四家”中，米芾的笔法变化最多，风格也最为全面，他善于取众家之长，化为己用，时人称“集古字”。从蔡襄的“百纳碑”到米芾的“集古字”，似乎形象地表明了宋代书法从踵武前贤到融会贯通、自我发展的实践历程。米芾不仅汲取了前代书家的营养，而且总结了本朝名流的经验，在他的《蜀素帖》中，我们可以看到苏轼的潇洒；在他的《虹县诗卷》中，我们也不难发现黄庭坚的老成。从这一意义上讲，米芾可谓北宋书法的集大成者。因而后世的董其昌“以为宋朝第一，毕竟出东坡之上”。总的来说，无论是真、行、草、篆，米

芾都能以意为主，得天纵之趣。正像宋高宗在《翰墨志》中所说的那样：“以芾收六朝笔墨，副在笔端，故沉著痛快，如乘骏马，进退裕如，不烦鞭勒，无不当人意。”从这一意义上讲，宋代书法的美学倾向，既可以看成是对唐代法度的“否定”，又可以看作是对六朝精神在更高层次上的“回归”。单就书法创作所取得的成就而言，我们自然不能说“宋四家”已超过了东晋“二王”的水准，但其毕竟表现出了更为丰富的主观个性、更为多元的创作可能。



009　黄庭坚《松风阁》（局部）



010　米芾《苕溪诗帖》

我们知道，唐代是一种“重法”的时代。那个时代的书法艺术家，从持笔的方法，到运笔的力度，从每种字体的风格特征，到每个字形的间架结构，都曾做了认真的研究，并试图从中总结出规律性的东西，使其程式化、规范化。从初唐四家，到颜真卿，再到柳公权，这种“重法”的努力从酝酿、到发展、到成熟，直至到了令后人叹为观止的地步。在这种情况下，宋人若要继续沿着唐人“重法”的道路走下去，便只能越来越呆板、越来越机械。如此说来，从“唐人重法”到“宋人尚意”的转变，既是时代精神发展的需求，也是艺术自身演变规律的需要。从审美效果来看，唐书的价值在于有理可循，有法可依。直到今天，初学书法者总要先临摹柳公权、颜真卿的字体，没见谁从苏轼、黄庭坚入手的。然而为法而法，只能陷入死法的局限。而宋书的意义正是要摆脱局限，在知法守法的基础上显示出书家自身的个性、修养、情趣和爱好。从这一意义上讲，宋书确乎不宜摹仿，但却并非没有价值。试想一下，如果中国书法只有唐书的理性和法度而没有宋书的感性和自然，那将是一件多么遗憾的事情。也正是从这一意义上讲，在中国审美文化的历史上，我们不

能没有欧、褚、颜、柳，我们也不能没有苏、黄、米、蔡。

〔1〕 霍然《宋代美学思潮》第192页，长春出版社，1997年版。

3　“冰肌玉骨，自清凉无汗，水殿风来暗香满”：雕塑、陶瓷

晚唐五代以来，中原地区战乱频繁，加之武宗、后周大事灭佛，使得以佛像为主的雕塑艺术陷于低谷。与此同时，江南的吴越国王却大兴佛法，以杭州为中心建造了不少伽蓝、经幢，在烟霞洞、石屋洞、慈云岭等处开凿摩崖佛龛，并建造了1　000躯天冠菩萨和大量的金涂宝箧印塔，被称为当时的“佛国”。而西南地区的前、后蜀国也遥相呼应，寺院造像继晚唐之余势不断发展，在广元、乐至、资中，以及大足北山等处开凿佛龛，保留并发展着雕塑艺术。从佛教派别来看，由于南方原为禅宗的根据地，此一大众化的佛学思潮在当时的兴盛也必然影响着造像艺术的题材与趣味：原来以佛像为主的彼岸崇拜渐渐夹杂了观音、地藏、罗汉、师祖等比较具有“现世得福”意义的新的内容，原来庄严、肃穆的氛围也渐渐让位于清新、优美的格调。经过这一历史转换，进入宋代以后，雕塑艺术的总体风格便与唐代有了很大的不同，并以其世俗化的题材和精致化的手法而攀上了中国雕塑史上的另一座高峰。

从佛陀音容到世俗情态

北宋自太祖建国之初，便改变了后周的灭佛政策，重修寺院，复度僧尼，并派遣157位僧侣去印度取经求法。太祖之后，除徽宗排佛之外，其他的北宋皇帝均对佛、道二教持扶植和利用的态度，这自然有利于宗教艺术的发展。

宋代宗教艺术的发展，与唐代的地理分布不同。西北的敦煌虽然在宋初曹氏和后来西夏统治时期均续有造作，但艺术成就却每况愈下；北方各地随着战乱的平息而略有起色，但造像较为分散；南方各地则继五代之后保持旺盛的势头，其中尤以巴蜀地区最为活跃，从而为大足石刻在南宋的崛起进行着准备。

与儒、释、道三足鼎立的唐代不同，宋代的意识形态是以理学为主体的。因此，尽管皇帝扶植和利用佛、道，却并非狂热信仰。与这种实用主义的宗教态度相一致，宋代佛像的塑造也便越来越中国化、世俗化、写实化。

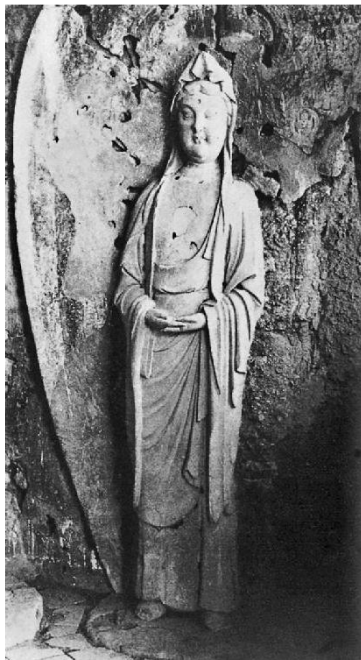
河北正定隆兴寺大悲阁的铜铸金装千手千眼观世音菩萨像，是北宋开宝四年由太祖赵匡胤敕命铸造的。这座高达22.5米的金装铜像既显示了北宋初期开张的国势，又显示出与唐代不同的美学趣味。从题材上看，该像不取佛界最高的释迦牟尼，而取曾发愿普度众生的观世音菩萨，并以其千眼来观照人世，以其千手来拯救生灵，因而有了贴近民众的现世色彩。从形式上看，该像不取唐代常有的三屈式姿态，而是挺身直立，减少了印度舞姿式的异国情调，使其更具有民族韵味。从细节上看，佛像的手臂以及身上的璎珞均精美细致，具有很强的装饰效果和艺术价值。

如果说河北正定隆兴寺的千手千眼菩萨是北宋铜像的代表，那么四川大足北山的数珠手菩萨（011）则是北宋石刻的典范。关于大足北山125号龛的造像年代，尚无确切的证据，大致应为北宋晚期的作品。从造像的形态来看，宋初的铜佛挺拔、饱满、高大、傲然，尚有唐代威严之余势；而此间的石像则纤弱、细腻、婀娜、亲切，更具有宋代人间的温情。该像头戴花冠，发丝垂肩，袒胸露臂，肘悬飘带，右手持珠，左手扼腕，俯首含颦，体态窈窕，其婀娜多姿的身影在椭圆形的背光石壁上呼之欲出，颇有几分人间少女的天真和腼腆，故被称为“媚态观音”。我们知道，唐代以前的佛像均有一种居高临下的“神”的属性，而宋代以后的佛像则多了几分亲切生动的“人”的色彩；唐代以前的佛像多有一种“男性”的阳刚之气，而宋代以后的佛像则常有一种“女性”的阴柔之韵；唐代以前的佛像较多地吸收了印度艺术“重形”的技法，而宋代以后的雕塑则更加注重中国传统的“线条”功能。所有这一切，都可以在这尊“媚态观音”中见出。



011　大足北山125窟数珠手菩萨

随着世俗化倾向的发展，供养人的塑像也越来越具有重要的地位。在早期的佛教石窟中，供养人的画像和雕塑一般都很小，且置于极不显眼的位置，以见出“人”与“神”的差别。进入唐代以后，开始出现了一些变化，如开元、天宝年间晋昌郡太守和他的夫人王氏的阖家供养像，以及晚唐张议潮夫妇出行图等，已开始有了独立的审美价值。到了宋代，供养人的地位随着世俗化的发展而进一步提高，无论是在形体的规模上，还是在创作的技法上，都已不再是简单的陪衬，而几欲同主尊佛像相媲美了。对此，我们可以从麦积山第**165**号窟的观音菩萨像（012）和供养人像（013）的比较中看出：从形体上看，前者高2.46米，后者高2.16米，相差无几；从位置上看，前者位于左壁，后者位于正壁，反而更加突出；从容貌上看，二者均为柳叶眉、丹凤眼、樱桃小口、鸭蛋脸，体态婀娜而动人，神情安详而温婉，体现了宋代妇女的审美理想；从技法上看，二者比例协调、线条流畅、做工细致，更看不出有任何重“神”而轻“人”的倾向。除了头饰的不同之外，二者的区别就只剩下一个闭目、一个凝眸了，将她们放在一起，实在可以说是珠联璧合、相映生辉了。



012　麦积山165窟左壁观音



013　麦积山165窟右侧供养人像

在雕塑艺术上，世俗化的倾向还表现在性格的多样化上。我们知道，神是尊贵的、完美的，同时也是没有性格差异的；只有人才具有喜

怒哀乐，也只有人才具有多样化的性格。这一点，我们可以在山东长清灵岩寺千佛殿尚存的40尊北宋彩塑中看出。这些塑像均为师祖、罗汉和高僧的坐像，其中似有面壁九年的禅宗初祖菩提达摩和断臂求法的禅宗二祖慧可等像。与以往程式化的塑像方式不同，作者抓住了这些对象由“人”而“神”的双重本质，既表现了其各自不同的形貌、体态、性格、气质，又表现了其超凡脱俗的共同特征，因而被梁启超誉为“海内第一名塑”。

如果说山东灵岩寺的彩塑已有了凡人的品质，那么山西晋祠的彩塑本来就是凡人。与佛殿造像不同，祠庙造像多为纪念历史人物而设，因而具有更为浓郁的世俗色彩。晋祠是祭祀西周初期唐叔虞的祠堂。唐叔虞为周武王之子，成王之弟。成王封其为诸侯，始有晋国。圣母殿位于晋祠西端，创建于北宋天圣年间，是为祭祀周武王后、唐叔虞之母所建。殿内尚存43尊彩绘塑像，除圣母像两侧小像是后补者外，其余均为北宋元祐二年的真品，比灵岩寺的彩塑年代略晚。这批塑像既吸收了佛教造像的艺术传统，又不落其宗教的轨仪。主尊圣母凤冠霞帔，双腿盘坐，慈眉善目，神态安详，很像是一位德高望重的老太太。在她的周围，有宦官，有侍从，更多的则是姿态各异的侍女（彩图6）。她们或着长衫，或短衣长裙，或梳堆云髻，或梳双螺髻，手中各持一物：有的供奉文墨，有的供奉饮食，有的侍奉起居，有的洒扫、梳妆，有的奏乐、舞蹈，动作不同，表情各异，而整体格调又都能体现宋代妇女贤淑、静谧、优雅的气质，从而与衣着华丽、体态丰腴的唐代侍女形成了鲜明的对比。不难看出，这里的塑像已不再、也不可能重现西周时代的生活场景，而简直就是宋代社会的直接体现。至此，在宗教领域中徘徊了多年的雕塑艺术，也真正回到了现实生活之中。

从“有情节的内容”到“有意味的形式”

从一定意义上讲，北宋的雕塑与绘画相一致，都有着某种生活化、世俗化、精致化的美学倾向；而北宋的陶瓷则与书法相一致，都有着某种超凡脱俗、传神尚意的美学特征。这种对应关系的形成，似乎与前两者更偏重具体的艺术内容，而后两者更偏重抽象的艺术形式有关。

宋代的陶瓷，不仅是当时一切工艺美术制品中最为杰出的典范，而且是中国陶瓷艺术史上难以逾越的高峰。

首先，在生产的规模上，宋代的陶瓷较之以往任何时代都有了长足

的发展。除了河北的定窑、河南的汝窑、汴京的官窑、南方的哥窑、河南的钧窑五大名窑外，还有河北的磁州窑、陕西的耀州窑、河南的登封窑、山西的介休窑、山东的淄博窑、江西的景德镇窑、浙江的越窑、福建的建窑、广东的潮州窑、广西的藤县窑、湖南的衡山窑、成都的琉璃场窑等。考古学家迄今已经发现的古代窑址分布于19个省、市、自治区的近二百个县，这其中宋窑占据了总数的80%左右，可见其盛况空前。在这些宋窑之中，有专供宫廷使用的官窑，也有面对商品市场的民间瓷窑。当时陶瓷制作的生活用品，几乎代替了金属、漆器等制品的全部功能。

其次，在制作工艺上，不少瓷窑都有其独特的材料和技法。在釉色方面，除了前代已有的青、白、黑之外，又增添了彩瓷和花釉瓷。在装饰方面，除了传统的刻花、印花之外，还发明或改进了划花、绣花、画花、堆贴、镶嵌等新的技法。

最后，在审美趣味上，如果说唐代的工匠以质地粗糙但却色泽艳丽的低温彩釉来表现其粗犷豪放的时代风尚，那么宋代的艺人则以质地细腻而色泽淡雅的高温瓷器来抒发那飘逸委婉的审美趣味。如果说唐代陶瓷的造型很容易使人们联想起袒胸露臂、体态丰腴的绮罗人物，那么宋代陶瓷的造型则很容易使人们联想起长颈溜肩、婀娜多姿的晋祠侍女。如果说唐代陶瓷的颜色很容易使人联想起视觉强烈、浓郁艳丽的敦煌壁画，那么宋代陶瓷的颜色则很容易使人联想起计白当黑、清新澹泊的文人山水。并不是说宋代的陶瓷中绝对没有粗壮的器皿，间或有一些丰腰鼓腹者，也要显得古拙而非笨重；并不是说宋代的陶瓷中绝对没有深色的器皿，间或有一些暗红深绿者，也要显得厚重而非浅薄。总之，倘若要用最简单的语言来概括宋代陶瓷之艺术风格的话，其恰切者莫过于一个“雅”字了。为了体会宋代陶瓷的这一审美风格，我们从大量的文物中选择了枕、碗、瓶三种类型的器皿加以说明。

以陶瓷做枕，并不自宋代始，可宋代出土的大量瓷枕却表现出前所未有的审美价值。在纹饰上，这些瓷枕不仅有线条和花卉，而且有动物和人物。这其中，有许多普通民众喜闻乐见的装饰图案。题有“明道元年巧月造青山道人醉笔于沙阳”的“虎纹枕”是北宋仁宗年间磁州窑的产品，该枕为长方形，四面有竹纹、花卉，枕面画一只栩栩如生的斑斓猛虎，仿佛正卧在花草之中。整个构图技法熟练，形象生动，联系到题款中的内容，估计有文人的创作参与其间。今存故宫博物院的“马戏枕”是北宋后期的作品，该枕为八角形，画一身着紧身衣裤的艺人，倒立在奔跑如

飞的马背上，将一场扣人心弦的马戏表演惟妙惟肖地呈现在人们的面前。河北省出土的“童子垂钓枕”为椭圆形，枕面画一持竿少年，正在聚精会神地凝视着水面，水面上有三条波纹，平静的河边点缀着几撮野草，整个画面简洁而生动，韵味十足。与此相类似的作品还有很多，像“戏熊枕”“蹴球枕”等。这些瓷枕既表现出浓郁的生活气息，又艳而不俗、繁而不乱，具有很高的艺术价值。在器形上，宋代的瓷枕有方形、长方形、多边形、椭圆形、荷叶形、银锭形等，还有更加复杂的人物造型。故宫博物院收藏的定窑孩儿枕（014）塑造了一个趴在卧榻上的婴儿天真可爱的形象，并巧妙地利用婴儿背部的曲线作为枕面，实现了艺术性与实用性的结合。而镇江市博物馆收藏的卧婴枕（015）更是构思别致，上面为一卷曲的荷叶，正好构成枕面的弧度，下面为一熟睡的婴儿，将荷叶的茎根紧紧握在手中。该枕不仅做工精致，而且意境深远，其婴儿的睡态似乎要将人们带入甜美的梦乡，使人不禁联想起李清照“玉枕纱厨，半夜凉初透”的词句。将一件简单的卧具塑造得如此出神入化，充分显示了宋代陶瓷艺术的水准。



014　定窑“孩儿枕”



015　卧婴枕

作为日常生活中的饮食器皿，盘和碗的造型应该说是最简单不过的了。但宋代的瓷盘、瓷碗却同样具有很高的审美价值。今存北宋定窑的

印花云龙纹盘（016）圆口阔径，器形介于盘、碗之间。聪明的窑工将定州的缂丝图案移植到陶瓷中来，运用质地坚硬的模具在细腻白嫩的盘内印制云龙花纹，布局严谨，层次分明，再用镶嵌技术沿盘口处包上一层深色的铜圈，显得精美而又大方，是一件上乘的宫廷用品。今存北宋钧窑的月白釉紫斑莲花式碗（彩图7）则在造型和色彩上有了新的创意。该碗在圆形的基础上变化为十瓣莲花状，并利用钧窑所特有的氧化金属的呈色技术，在月白色底釉上点缀一些不规则的紫花斑，为器形本身增添了几分姿色，形成了一件造型与装饰完美结合的作品。北宋后期是钧窑的鼎盛阶段，其别出心裁的器型和梦幻般的色彩给人以深刻的印象，民间有所谓"黄金有价钧无价"的说法，可见其弥足珍贵。



016　定窑印花云龙纹盘

其实，最能体现宋瓷艺术的既不是枕，也不是盘和碗，而是瓶。虽然瓷瓶也有盛水、插花等功利用途，但其观赏的成分更重，所以也便更为用心。今存河北定县博物馆的龙首流净瓶（彩图8）是北宋早期定窑的产品。瓶为小口，细颈，颈部突出有沿，肩部丰满，肩上有一龙头形流，另有弦纹两道，圆足外撇。从功用的角度上讲，龙头是注水用的，瓶颈的下部便于手握，而瓶颈上方的凸沿也便有了防止滑手的作用。聪明的窑工将这一切实用的装置都变成了审美的细节，使整个器形变化得法、繁而不乱。如果说定窑的"龙首流净瓶"以造型取胜，那么耀州窑的青瓷牡丹萱草纹瓶（彩图9）则以刻花见长。这件现存上海博物馆的北宋瓷瓶造型简略，小口、溜肩、颀长，是宋代梅瓶的标准样式。耀州窑的刻花技术在北宋中期臻于完善，而该瓶通体刻花，刀锋刚健有力，线条流畅自然，给人以浮雕般的质感。人工的雕刻固然精美，天然的龟裂

也同样好看。今存宋代的“哥窑贯耳瓶”，就是利用釉面本身的裂纹而制造出一种奇特的装饰效果。哥窑的裂纹，是由于釉和胎的收缩率不同而在冷却过程中出现的，最先原是烧制过程中的一种缺陷，但渐渐被人们掌握并加以利用，以制造出一种巧夺天工的特殊效果。现存于首都博物馆的“玉壶春瓶”被视为汝窑的珍品。明代文人将汝窑评为宋代五大名窑之首，因其为宫廷烧制青瓷的时间很短，只在北宋哲宗元祐至徽宗崇宁的20年间，南宋时即已有了“近尤难得”的记录，传世者多为仿造。无论这只瓷瓶是否为汝窑的真品，但毫无疑问是一件精美的杰作。且不说那青绿之间的色彩，也不论那温润如玉的光泽，单就其简洁优美的造型，就足以令人怦然心动了。此瓶长颈、削肩、鼓腹，简单得不能再简单了。但是，其颈部渐侈的瓶口与肩部渐阔的瓶身形成了一种恰到好处的相反弧度，就像婀娜多姿的美人一样，“增之一分则太长，减之一分则太短”了。这真是一种“有意味的形式”，它让人产生出一种妙不可言的快感，观赏不止，回味无穷，其审美的特征与苏、黄、米、蔡那“尚意”的书法作品何其相似乃尔！

总的来说，宋代的陶瓷以北宋产品最多，成就也最大；南宋期间虽然也不乏精品传世，但终因偏安一隅而相对萎缩。在此期间，辽、金两国也在一定程度上汲取了宋人的陶瓷艺术，并有所创获，但在审美文化的历史上不过是支流罢了。

4 “忍把浮名，换了浅斟低唱”：诗词、散文

无论就作品的数量而言，还是就作者的水平而论，诗在宋代文学史上仍然属于大宗。现已知名的宋诗作者逾万人，其作品数量甚至超过《全唐诗》的四五倍。但是，一则是由于前朝的唐诗已达到空前绝后的高峰，二来是由于本朝的宋词亦臻于灿烂夺目的境界，相比之下，宋诗的成就便显得黯然失色了。由于宋诗已无法代表这个时代的最高成就，因而在审美文化的历史上，也便占据不了太多的篇幅了。

从“西昆体”到“江西派”

其实，宋代诗人的创新意识，绝不亚于唐人。入宋伊始，先有徐铉、王禹偁效仿白居易、元稹的浅切诗风，力求从平易处入手，有所开拓；又有惠崇、魏野、林逋等踵武贾岛、姚合的隐逸诗派，力求从苦吟处入手，有所创新。但是，一则是由于上述两派在唐代已经发展得淋漓尽致，没有了宋人的开拓空间；再则是由于上述两派的文化背景在宋代已不复存在，兴起的理学既不局限于儒家传统的外在事功，也不迷恋于佛道精神的隐逸高蹈。于是，这样的努力便成为昙花一现、过眼云烟了。到了真宗时代，以杨亿、刘筠、钱惟演为首的一大批馆阁诗人，以效法李商隐的隐晦诗风入手，在典实密丽、格调深婉处下功夫，以编辑《西昆酬唱集》而得名为“西昆体”。尽管此派诗风有着形式主义和宫廷文化的色彩，但其“研味前作，挹其芳润”的特点却开了宋人“以文字为诗，以才学为诗，以议论为诗”（严羽《沧浪诗话》）的先河，因而影响甚广，“时人争效之，诗体一变”（欧阳修《六一诗话》）。

说到“诗体”，宋人与唐人确有不同。“假如说，唐诗是一个深情酝染的世界，那么宋诗是一个思虑精微的宇宙。在这个宇宙中，宋人忘象得意，以意索理，冷静地对外在物象展开概念化思考，进而从凝思中省悟到人生和宇宙的底蕴。‘知性反省’和‘即物求理’的精神，使宋诗必然酿塑出与唐诗不同的风格。唐诗极外物之意态，宋诗则外示枯槁，无风云月露之点染；唐诗由物象自然演出，宋诗则力涉理路；唐诗是图像的、音乐的，宋诗则是语言的。”[1] 其实，宋诗并非篇篇言理，也并非处处“展开概念化思考”，风云月露、兴象浑融的诗篇并不少见。但是，若

将宋诗与唐诗加以比较，若以宋诗总体的风格而论，上面的概括还是很有道理的。与唐代不同，宋代不是一个自由开放、情感四溢的时代，而是一个封闭保守、情感内敛的时代。与儒、释、道三足鼎立的多元意识形态格局不同，宋代以理学为主，以禅宗为盛。“这两种学说虽宗旨不同，但都是指向人生而哲理性很强的。诗人把这两种内容引到诗中来，写得不好，往往变成押韵的语录或禅学讲义；但运用得当，也会得到一番自然悠远、理趣盎然的风味。”[2]于是，宋诗崇理而不尚情的优点和缺点便尽在其中了。

沿着这条路线，继“西昆体”之后，不少诗人虽能够克服形式主义和宫廷文化的色彩，但却无法尽脱注重才学、崇尚理路的特征。在这一方面，当首推“去浮靡之习，超然于昆体极弊之际；存古淡之道，卓然于诸大家未起之先”（龚啸《宛陵先生集·附录》）的梅尧臣和苏舜钦。梅尧臣认为：“诗家虽率意，而造语亦难。若意新语工，得前人所未道者，斯为善也。必能状难写之景，如在目前，含不尽之意，见于言外，然后为至矣。”（欧阳修《六一诗话》引）上述寥寥数语，可分为三个层次：首先，肯定了“诗家主意”的理论前提；其次，并不是所有的“意”都可以入诗的，要“意新语工”、不落俗套，这是对“意”本身的要求；最后，有了合适的“意”，并不是可以直接陈述的，要“含不尽之意，见于言外”，使“意”融解到诗境之中，以产生一种绵厚悠长的韵味，这是对“意”之表现形态的要求。而所有这一切，正是宋诗努力的方向。

> 适与野情惬，千山高复低。好峰随处改，幽径独行迷。霜落熊升树，林空鹿饮溪。人家在何许？云外一声鸡。（梅尧臣《鲁山山行》）
>
> 春阴垂野草青青，时有幽花一树明。晚泊孤舟古祠下，满川风雨看潮生。（苏舜钦《淮中晚泊犊头》）

初看上去，这两首诗语言清新、形象丰满，很像是浑然天成的唐诗。但细读下来，便可以发现，这些自然的景致和丰满的形象都是经过悉心琢磨和缜密安排的，都是为显示新颖的意趣而精心构造的。前一首对好峰幽径、熊形鹿态的一系列描绘，在表达逸情野趣的同时也在暗暗地为最后一句作准备，从而以代表人间烟火的“云外一声鸡”与前面的意象之间形成足够的张力，在张力中产生新颖的意趣；后一首对野草、幽花、孤舟、古祠的一系列描绘也不仅仅是为了酝酿一种阴柔、衰败的情景，而恰恰是为了反衬最后一句的埋伏，使读者的心情在“满川风雨看潮

生”的警句中由低潮陡然转向高潮，对生命获得新的感受和理解。因此可以说，它们已摆脱了唐诗的形态，进入了宋诗的体系。也正因如此，清人叶燮才认为：“开宋诗一代之面目者，始于梅尧臣、苏舜钦二人。”（《原诗·外篇》）

与梅尧臣、苏舜钦同时或稍后的欧阳修、王安石、苏轼不仅是大文学家，而且是大学问家、大政治家，广博的学识和深厚的阅历为其实现诗体与赋体的结合、典故与意象的结合、抒情与议论的结合创造了条件，从而强化了宋诗的美学特征。

> 春风疑不到天涯，二月山城未见花。残雪压枝犹有桔，冻雷惊笋欲抽芽。夜闻归雁生乡思，病入新年感物华。曾是洛阳花下客，野芳虽晚不须嗟。（欧阳修《戏答元珍》）
>
> 丰乐山前一醉翁，余龄有几百忧攻。平生自恃心无愧，直道诚知世不容。换骨莫求丹九转，荣名岂在禄千钟。明年今日如寻我，颍水东西问老农。（欧阳修《寄答王仲仪太尉素》）
>
> 重将白发傍墙阴，陈迹茫然不可寻。花鸟总知春烂漫，人间独自有伤心。（王安石《重将》）
>
> 载酒欲寻江上舟，出门无路水交流。黄昏独倚春风立，看却花飞触地愁。（王安石《载酒》）
>
> 人生到处知何似？应似飞鸿踏雪泥。泥上偶然留指爪，鸿飞那复计东西。老僧已死成新塔，坏壁无由见旧题。往日崎岖还记否？路长人困蹇驴嘶。（苏轼《和子由渑池怀旧》）
>
> 东风未肯入东门，走马还寻去岁村。人似秋鸿来有信，事如春梦了无痕。江城白酒三杯酽，野老苍颜一笑温。已约年年为此会，故人不用赋招魂。（苏轼《正月二十日与潘、郭二生出郊寻春，忽记去年是日同至女王城作诗，乃和前韵》）

在结构上，唐诗多用并列的意象、跳跃的句式，形成起承转合的节奏；而这里的宋诗则常常以散文的笔法、赋体的句式，进行连贯而又流动的铺陈。在语言上，唐诗多用凝练的词句、书面的语汇，制造强烈生动的效果；而这里的宋诗则常常以寻常的词句、松散的口语，造成亲切自然的印象。在艺术追求上，唐诗多用主客统一、情景交融的手段，获得浑然一体的境界；而这里的宋诗则常常寓理于情，甚至发表议论，以达到耐人寻味的目的。相比之下，或许唐诗更加符合形象思维的艺术规

律，而这里的宋诗也自有其新颖独到的美学效果。无论是“平生自恃心无愧”的表白，还是“病入新年感物华”的感慨；无论是“人间独自有伤心”的断语，还是“看却花飞触地愁”的忧思；无论是“泥上偶然留指爪”的领悟，还是“故人不用赋招魂”的旷达，都与整个诗境互为表里，给人以“状难写之景，如在目前；含不尽之意，见于言外”的审美享受。

真正将宋人“以文字为诗，以才学为诗，以议论为诗”的特点发展到极端的，还要数北宋后期的“江西诗派”。该派的代表人物黄庭坚曾游学于苏轼门下，与晁补之、秦观、张耒同被称为“苏门四学士”。然而就艺术成就论，黄庭坚不仅在书法实践上能够与苏轼相比肩，同为“宋代四大家”；而且在诗歌创作上也足以同苏轼相媲美，并称“苏黄”。他所开创的“江西诗派”鲜明地体现了宋代诗歌的美学特色，对当时和后代诗人产生了广泛而深远的影响。

> 我居北海君南海，寄雁传书谢不能。桃李春风一杯酒，江湖夜雨十年灯。持家但有立四壁，治病不蕲三折肱。想到读书头已白，隔溪猿哭瘴烟藤。（《寄黄几复》）
>
> 半世交亲随流水，几人图画入凌烟？春风春雨花经眼，江北江南水泊天。欲解铜章行问道，定知石友许忘年。脊令各有思归恨，日月相催雪满颠。（《次元明韵寄子由》）
>
> 痴儿了却公家事，快阁东西倚晚晴。落木千山天远大，澄江一派月分明。朱弦已为佳人绝，青鸟聊因美酒横。万里归船弄长笛，此心吾与白鸥盟。（《登快阁》）

在前人辉煌的艺术成就面前，黄庭坚并没有望而却步，他反对亦步亦趋地步唐人的后尘，甚至对苏轼的诗风也颇有微词。他主张“文章最忌随人后”（《赠谢敞、王博喻》），“自成一家始逼真”（《题乐毅诗后》），于是便开始了自立门户、另辟蹊径的艺术努力。首先，他认为艺术创新并不是凭空产生的，需要有深厚的修养和广博的学识，“词意高胜要从学问中来尔”（《论作诗文》），因此比任何前人都更加重视对经典作品的学习、模仿和借鉴，并总结出了“夺胎换骨”“点铁成金”等一系列创作经验。所谓“夺胎换骨”，就是从古人的构思中转化出新的意境；所谓“点铁成金”，就是从前人的典故里转化出新的语言。尽管从理论上讲，这种创作倾向有着轻生活之“源”、重艺术之“流”的偏颇和局限，但其在借鉴的基础上实现创新的努力还是取得了一定成就的。从上面列举的三首作品中可以看出，黄庭坚作诗是喜欢用典用事的：第一首用了

《左传·僖公四年》中楚子谓齐侯："君处北海，寡人处南海"的句子和《汉书·司马相如传》中"家徒四壁"的典故，以及《左传·定公十三年》"三折肱，知为良医"的故事；第二首用了唐朝李世民敕命阎立本绘功臣像于凌烟阁之上的典故和《诗经·小雅》中"脊令在原，兄弟急难"的语言；第三首用了《晋书·傅咸传》中杨济与傅咸书曰："生子痴，了官事，官事未易了也"的句子和《吕氏春秋·本味》中有关"钟子期死，伯牙破琴绝弦"的故事，以及《晋书·阮籍传》中"青眼""白眼"的典故，真可谓"无一字无来处"（黄庭坚《答洪驹父书》）了。但是，由于有了丰厚的学养和高超的技能，使他能够将信手拈来的典故安排得妥帖自然，完全符合着主体意境的表达，并无生拼硬凑之感，可说是"以才学为诗"的典范。

其次，黄庭坚既继承了唐代诗人腾挪跳跃的节奏，又掌握了本朝前辈清新自然的语言，并将二者有机地结合在一起，形成了一种看似直白、实则凝练的文字技巧，在句子的安排上富有张力。如上述第一首中的"桃李春风一杯酒，江湖夜雨十年灯"，第二首中的"春风春雨花经眼，江北江南水泊天"，第三首中的"落木千山天远大，澄江一派月分明"，都是用朴实如话的语言来表达一种苍老练达的境界，很像其纵横奇崛、波澜老成的书法。方东树云："山谷之妙，起无端，接无端，大笔如椽，转折如龙虎，扫弃一切，独提精要之语，每每承接处，中亘万里，不相联属，非寻常意计所及。"（《昭昧詹言》）可说是"以文字为诗"的典范。

最后，同其他宋代诗人一样，黄庭坚的诗歌也以理趣为尚，希望通过作品来表达某种形而上的理念。但是，他又注意到艺术自身的审美规律，避免直接地议论和抽象地说教，而是寓深邃的哲理于鲜明的意象之中。如在上述三首诗中，他都能借助于几个并列的意象，将身世之感、亲友之情、乡愁之苦、老大之恨等复杂的人生情感串联起来，在人与人、人与历史、人与自然中来把握瞬间与永恒的关系，不仅给人以强烈的审美感受，而且发人深省、耐人寻味，真正达到了"更出新意，一洗唐调"的地步，可说是以"议论为诗"的典范。

然而，事物走向极端，总要向其相反的方向转变。"文字""才学""议论"或许有助于宋朝诗人彰明自己独特的时代个性，但这些毕竟不是艺术本身真正需要追求的东西。如果说黄庭坚本人在上述努力中是得大于失的话，那么继之而起的"江西诗派"则因日渐背离审美规律而显得失大于得了。北宋末年，吕本中作《江西诗宗派图》，自黄庭坚以下，列陈师道等25位具有共同追求的诗人为"江西诗派"。其实此派诗人有一多半不

是江西人，且并无严格的宗派色彩，但他们崇黄、尚理的倾向确是一致的。他们之所以成为宋代文学史上最大的诗歌派别，显然与理学家“观物”“言志”“明理”“炼辞”的思想有着密切的联系。“夫所以谓之观物者，非以目观之也，非观之以目而观之以心也，非观之以心而观之以理也。”（邵雍《皇极经世全书解·观物篇内篇十二》）“何故谓之诗？诗者言其志。既用言成章，遂道心中事。不止炼其辞，抑亦炼其意。炼辞得奇句，炼意得余味。”（邵雍《伊川击壤集》卷十一《论诗吟》）正是从炼辞、炼意的目的出发，诗人才将大量的精力投注到书本和理趣上来，形成了有别于唐人的一代诗风。然而，诗歌毕竟不是哲学，书本和理趣也代替不了审美的全部功能。于是，严羽《沧浪诗话》中的下面一段文字，既是对“书”“理”“诗”之关系的辩证分析，也是对唐诗和宋诗之差别的恰切的评判了：

> 夫诗有别材，非关书也；诗有别趣，非关理也。然非多读书，多穷理，则不能极其至。所谓不涉理路，不落言筌者，上也。诗者，吟咏情性也。盛唐诸人惟在兴趣，羚羊挂角，无迹可求。故其妙处，透彻玲珑，不可凑泊，如空中之音，相中之色，水中之月，镜中之象，言有尽而意无穷。近代诸公乃作奇特解会，遂以文字为诗，以才学为诗，以议论为诗。夫岂不工，终非古人之诗也。盖于一唱三叹之音，有所歉焉。

令人欣慰的是，宋诗所歉，宋词所补。于是在唐诗的高峰之后，又有了宋词的绝顶。

“词之为体，要眇宜修”

宋词之所以不像宋诗那样受到理学的沾染，在很大程度上恰恰是由于其不受重视所致。我们知道，词这种来自民间的文学形式，在唐代便被士大夫视为“诗余”“艳科”，是一种不登大雅之堂的雕虫小技。入宋以后，虽然词的地位有所提高，染指此艺的文人渐渐多了起来，但也主要是抒发个体的私人情感，而很难正襟危坐，以此来言志、明理。这是词的不幸，也是词的万幸。正是这种并非正统的文学形式，使得那些在理学控制之下的宋代文人有了一块宣泄内心情感、展示艺术才华的风水宝地。在这里，人们用不着以忠臣良相自居，也用不着端着理学家的架子，更不必将自己变成两脚书柜，在创作中卖弄才学和典故；在这里，人们既

可以击节欢歌，又可以掩面哭泣，还可以不失时机地放纵一下自己。当艺术家有了充分的创作自由之后，还愁没有才华和灵感吗？

除了上述原因之外，词在宋代的崛起，也符合着诗歌体裁演变发展的自身规律。从形式的角度来看，继原始的二言诗之后，中国诗歌最早的定式为四言，这种在《诗经》中最常见到的句式由两个双字音节组成，节奏极为简单。如《关雎》："关关／／雎鸠，在河／／之洲。窈窕／／淑女，君子／／好逑。"《楚辞》的出现，打破了四言的格局，以六言为主，并杂之以五言和七言，可谓是一大创举。但是，由于六言较之四言只多了一个双字音节，并无实质上的变化，因而未能得到发扬和光大，倒是并非主体的五言和七言被后人继承了下来，成为新的定式。与四言相比，五言虽然仅仅多了一个字，但却导致了单字音节和双字音节的交替变化，其意义是极为重大的。如"红豆／／生／南国，春来／／发／几枝。愿君／／多／采撷，此物／／最／相思。"（王维《相思》）读之起伏婉转，长短相宜。同六言之于四言一样，七言之于五言也只有量的扩充而没有质的飞跃。五言、七言之所以在相当长的时间里占据了中国诗歌的主导地位，除了单字音节和双字音节交互使用而产生的节奏变化外，还得力于近体诗对平仄、对偶的自觉运用，尤其是平仄的参差互用，充分显示了汉语发音声调上的优势，真正达到了优美动听的地步。很难想象，如果没有律诗和绝句的出现，唐代诗人能够取得如此辉煌的成就。但是，尽管五言、七言已经发展到了尽善尽美的程度，可长期地重复使用却难免显得单调呆板。于是，继五言之后的又一次变革和飞跃出现了，这便是词。词的出现，既继承了近体诗对平仄的自觉搭配，保持了音律的和谐；又打破了五言、七言整齐划一的句式，实现了节奏的多样变化。从标志词之音乐—文字格式的词调来看，从最初的几个、几十个，发展到清代万树撰《词律》中所收集的660个、王奕清等编纂《钦定词谱》中所收集的826个，从少则十余字、二三十字的小令，到多达二百余字的长调，其种类之繁多、变化之多样，是以往任何时代的诗歌形式所无法比拟的。当然了，这种变化多端的词调也会给创作带来很大的难度，由于它不像近体诗歌那样只有几种固定类型的平仄搭配，而多得无法记忆，所以词不能"赋"，只能"填"，即依照词调的格式逐字逐句地进行创作，这也正是严格的"宋词"后来被相对灵活的"元曲"所取代的原因之一。然而，无论如何，在中国诗歌的发展历史上，词在宋代的崛起，不仅是必然的，而且是必要的。它以更加自觉、更加完美、更加多样化的形式打破了五、七言诗歌一统天下的局面，进入了一个优美而动人的艺术世界。

形式的更新自然会带来艺术表现能力的变化，王国维指出："词之为体，要眇宜修，能言诗之所不能言，而不能尽言诗之所能言。诗之境阔，词之言长。"（《人间词话》）李泽厚认为："诗常一句一意或一境。整首含义阔大，形象众多；词则常一首（或一阕）才一意或一境，形象细腻，含意微妙，它经常是通过对一般的、日常的、普通的自然景象（不是盛唐那种气象万千的景色事物）的白描来表现，从而也就使所描绘的对象、事物、情节更为具体、细致、新巧，并涂有更浓厚更细腻的主观感情色调，不同于较为笼统、浑厚、宽大的'诗境'。"[3]这种由客体走向主体、由外物走向内心、由宏观走向微观的艺术变化，恰恰适应了由唐人变为宋人的审美趣味。换言之，追求外在信仰和事功的唐人不可能在细腻婉转的词作上下大功夫，而注重日常生活和内心修炼的宋人也不可能在铿锵有力的诗作上有大作为。这才是唐诗最终被宋词取代的深层原因。

俚俗·豪放·婉约

虽然在晚唐五代已有温庭筠、冯延巳、李煜等少数文人以词名世，但那毕竟不具有普遍意义。进入宋代以后，不仅绝大部分文人都或多或少地从事这一创作，而且不少作家将词作为其主要的创作形式，出现了像柳永、晏殊、张先、晏幾道、秦观、贺铸、周邦彦、李清照、辛弃疾、姜夔、吴文英等一大批著名的词人，仅唐圭璋《全宋词》所辑录的宋词作者就有一千三百余人，遍及社会各个阶层。《全宋词》收录作品两万余首，风格多样，诸体皆备。

北宋时期，名家辈出，如晏殊之温润含蓄、欧阳修之飘逸隽永、晏幾道之细腻婉转、秦观之凄清动人、周邦彦之典丽考究，可谓各有千秋。这其中最有创造性和代表性的词人，当属柳永、苏轼、李清照，他们分别处在北宋的前期、中期、晚期，又分别代表了俚俗、豪放、婉约三种不同的风格。

作为从民间产生的艺术形式，词的创作本不乏俚俗的色彩。但是，随着文人士大夫的介入，是保留民间的俚俗色彩，还是自觉地将其雅化，便成为宋初词苑中的一大难题。在这一问题上，晏殊和柳永可谓是两种不同类型的代表人物。晏殊一生官运亨通，直至做到宰相的位置。他的作品尽量摆脱民间词曲的俚俗色彩，以精工典雅的形式来反映统治集团的闲情逸致，因符合那个时代的审美情趣而成为宋初词苑中的典

范：

> 青杏园林煮酒香。佳人初试薄罗裳。柳丝无力燕飞忙。　乍雨乍晴花自落，闲愁闲闷日偏长。为谁消瘦减容光。（《浣溪沙》）

> 一曲新词酒一杯。去年天气旧亭台。夕阳西下几时回？　无可奈何花落去，似曾相识燕归来。小园香径独徘徊。（《浣溪沙》）

与晏殊不同，从个性上看，才华横溢而又放荡不羁的柳永不像是宋代的臣民，倒像是唐朝的浪子。他虽然出身于仕宦之家，但除了读书作文之外，却常常出入于歌楼妓馆、留连于市井街头。在与民间歌女、教坊乐工的接触中，柳永渐渐掌握了词曲创作的音律技巧，也渐渐接近了词曲创作的民间源头。其作品中的男女人物，不是供统治者消愁解闷的工具和玩偶，而是与自己朝夕相处的血肉之躯。情感上的接近，语言上的接近，使柳永的不少作品带有明显的俚俗特征。所谓“俗”是指艺术内容的生活化，所谓“俚”是指艺术语言的口头化。而柳永的词作，就像北宋早期的民俗画一样：一方面“市列珠玑”，展示都市生活的繁华景象；一方面“浅吟低唱”，申述秦楼楚馆的情感悲欢。因而有了《望海潮》《定风波》之类极有特色的作品：

> 东南形胜，三吴都会，钱塘自古繁华。烟柳画桥，风帘翠幕，参差十万人家。云树绕堤沙，怒涛卷霜雪，天堑无涯。市列珠玑，户盈罗绮竞豪奢。　重湖叠巘清嘉，有三秋桂子，十里荷花。羌管弄晴，菱歌泛夜，嬉嬉钓叟莲娃。千骑拥高牙，乘醉听箫鼓，吟赏烟霞。异日图将好景，归去凤池夸。（《望海潮》）

> 自春来、惨绿愁红，芳心是事可可。日上花梢，莺穿柳带，犹压香衾卧。暖酥消，腻云亸，终日厌厌倦梳裹。无那！恨薄情一去，音书无个。　早知恁么，悔当初、不把雕鞍锁。向鸡窗、只与蛮笺象管，拘束教吟课。镇相随，莫抛躲。针线闲拈伴伊坐。和我。免使年少，光阴虚过。（《定风波》）

与同时代的文人词曲相比，前者在题材上开拓了新的空间，后者在语言上增添了新的词汇，因而是有贡献的。但是，柳永毕竟不是生活在唐代的知识分子，他那放荡不羁的举止和俚俗不驯的言辞很难被一个理学盛行的时代所接受。这也便注定了他先是屡试不中，后是登科后迟迟不被任用的坎坷命运。据说，他在一次落第后曾填有一首《鹤冲天》以

申述自己的不满："黄金榜上。偶失龙头望。明代暂遗贤，如何向？未遂风云便，争不恣狂荡？何须论得丧，才子词人，自是白衣卿相。　烟花巷陌，依约丹青屏障。幸有意中人，堪寻访。且恁偎红翠，风流事、平生畅。青春都一饷。忍把浮名，换了浅斟低唱。"该词传到宫中，惹得皇帝不悦，待到柳永再次通过考试，"临轩放榜，特落之，曰：'且去浅斟低唱，何要浮名！'"（吴曾《能改斋漫录》卷一六）"有荐其才者，上曰：'得非填词柳三变乎？'曰'然。'上曰：'且去填词。'由是不得志。"（《苕溪渔隐丛话》后集引《艺苑雌黄》）后来，柳永虽然考中了进士，却长期担任下层官吏，未能按例升迁。"吏部不放改官，三变不能堪，诣政府。晏公曰：'贤俊作曲子么？'三变曰：'只如相公亦作曲子。'公曰：'殊虽作曲子，不曾道针线慵拈伴伊坐。'柳遂退。"（张舜民《画墁录》）这段对话，充分显示了宋代前期两种词曲观的对立。科举的坎坷、仕途的挫折，并没有使这位浪子回心转意，他索性自称"奉旨填词柳三变"，照样风流倜傥、浅吟低唱。

《乐章集》存柳永词212首，除了城市题材的扩展和民间语言的增添之外，尚有以下多重贡献：首先，在体裁上，由于柳永精通音律，因而除沿用原有的词调之外，还自创了许多新调，尤其是增衍制作了一些慢词长调，大大拓展了词体的表现空间。若以62字为小令和慢词的分界线，柳词中的小令只有二十余首，慢词则多达一百八十余首，这与以往及同时代的词人多作小令、少填慢词的做法形成了鲜明的对比。其次，在结构上，柳永不仅广泛使用并推广了慢词长调，而且确立了其"前半泛写，后半专叙"的基本模式。我们知道，为了适应音乐的重复与变化，慢词长调一般分上下两阕。为了使音乐的形式与文学的内容巧妙地吻合起来，柳永多采用上阕渲染背景、下阕抒发感情的结构，使情感的升华与深入同音乐的回旋与往复两相衬映、同步进行，产生最佳的艺术效果。最后，在技巧上，柳永更是开阖得法、张弛有度、情景交融、声情并茂。兹以一首《雨霖铃》为例：

> 寒蝉凄切，对长亭晚，骤雨初歇。都门帐饮无绪，留恋处、兰舟催发。执手相看泪眼，竟无语凝咽。念去去、千里烟波，暮霭沉沉楚天阔。　多情自古伤离别，更那堪、冷落清秋节。今宵酒醒何处？杨柳岸、晓风残月。此去经年，应是良辰好景虚设。便纵有、千种风情，更与何人说！

要在这102字的篇幅内处理好开与阖、张与弛、情与景、声与情的

辩证关系，殊非易事，如果没有高超的创作技巧，难免会陷入顾此失彼的尴尬境地：或放得开而收不拢，或顾了情感而忘了景致，或是节奏单一而缺少变化，再不然就是注意到了声律却又遗失了情感。在这里，“念去去、千里烟波，暮霭沉沉楚天阔”是“开”，“杨柳岸、晓风残月”是“阖”；“都门帐饮无绪，留恋处、兰舟催发”是“张”，“此去经年，应是良辰好景虚设”是“弛”；“多情自古伤离别”是“情”，“更那堪、冷落清秋节”是“景”；“竟无语凝咽”是“声”，“执手相看泪眼”是“情”。总之，词人仿佛不是在这种限字、限韵、限平仄的文学形式中逐字逐句地填写，而是随口而出、一气呵成，将一段依依惜别的人间情感淋漓尽致地展现在读者面前，缠绵悱恻、真挚动人，该有的全有了。正是由于人间冷暖的深切体验和艺术经验的高度积累，使得柳永的作品虽得不到皇帝的赏识、贵族的认同，但却得到广大民众的欣赏和喜爱，以至于到了“凡有井水饮处，即能歌柳词”（叶梦得《避暑录话》）的地步。

然而，尽管柳永在北宋前期的词苑中取得了杰出的成就，但并没能从根本上扭转当时的词风。由于绝大多数的封建文人在生活方式和情感方式上更接近晏殊而非柳永，所以他们的创作风格也与前者更为近似：

> 《水调》数声持酒听，午醉醒来愁未醒。送春春去几时回？临晚镜，伤流景，往事后期空记省。　沙上并禽池上暝，云破月来花弄影。重重帘幕密遮灯，风不定，人初静，明日落红应满径。（张先《天仙子》）
>
> 庭院深深深几许，杨柳堆烟，帘幕无重数。玉勒雕鞍游冶处，楼高不见章台路。　雨横风狂三月暮，门掩黄昏，无计留春住。泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去。（欧阳修《蝶恋花》）

这些吟咏闲愁、抒写逸致的作品在艺术上可谓精致典雅、玲珑剔透，但题材毕竟狭窄、气力终究孱弱，间或有几分潇洒磊落，也总要笼罩在婉约含蓄的风格之下，显得阴柔有余而阳刚不足了。这种状况直到北宋中期苏轼的出现，才真正有了改观。

如果我们把柳永以俚俗对抗典雅的努力看作是宋代词苑中的第一次冲击波，那么苏轼以豪放对抗婉约的努力可谓是第二次冲击波。我们知道，无论是在书法领域，还是在绘画领域，苏轼都是一个极具开拓意识的艺术家。正如他用大刀阔斧的写意笔法来改造严谨精致的书画实践一样，他以慷慨悲歌的豪迈气概冲击着婉约含蓄的词曲创作。在题材上，与“诗言志”的文学传统不同，由于词曲创作最初与秦楼楚馆的娱乐活动

有着密切的联系，因而一向被视为“艳科”，写来写去，总转不出花前月下、儿女情长的风流韵事，间或有范仲淹的《渔家傲》、柳永的《望海潮》、王安石的《桂枝香》等少量作品有些许的突破，终未能从根本上改变这一局面。只有到了苏轼这里，才以“无意不可入，无事不可言”（刘熙载《艺概》）的勇气，打破了诗与词在题材上的界限。今存苏轼词三百余首，举凡恋情、友谊、宴饮、送别、怀古、伤今、咏物、言志、悼亡、贺寿、抒怀、嘲讽等等，无不可以入词。也就是说，凡是过去诗歌创作中所涉及的人生领域，统统可以纳入词曲的创作，这便大大开拓了词的艺术空间。

> 老夫聊发少年狂，左牵黄，右擎苍，锦帽貂裘，千骑卷平岗。为报倾城随太守，亲射虎，看孙郎。　酒酣胸胆尚开张，鬓微霜，又何妨。持节云中，何日遣冯唐？会挽雕弓如满月，西北望，射天狼。（《江城子·密州出猎》）
>
> 大江东去，浪淘尽，千古风流人物。故垒西边，人道是，三国周郎赤壁。乱石穿空，惊涛拍岸，卷起千堆雪。江山如画，一时多少豪杰！　遥想公瑾当年，小乔初嫁了，雄姿英发。羽扇纶巾，谈笑间，樯橹灰飞烟灭。故国神游，多情应笑我，早生华发。人生如梦，一樽还酹江月。（《念奴娇·赤壁怀古》）

前一首抒今人之壮志，后一首发古人之忧思，这些原本只在诗文中出现的题材，在词曲中同样表现得淋漓尽致。过去的词，常龟缩到心灵的一隅，暗自咀嚼着难以公开的私人情感；苏轼的词，则置于开放的人文世界，尽情抒发着社会的怀抱。过去的词，多代女性立言，注重感官的享受和微妙的情感；苏轼的词，则敢于袒露自我的胸襟，展现人格的魅力和时代的荣辱。过去的词，只能在亭台楼阁浅吟低唱；苏轼的词，可以在荒郊野外放声高歌。正像刘辰翁指出的那样，“词至东坡，倾荡磊落，如诗如文，如天地奇观！”（《辛稼轩词序》）

与题材的开拓相联系，在风格上，苏轼一改词曲创作婉约含蓄的遗风，既有阴柔之美，又有阳刚之气。过去，人们似乎将词之言情狭隘地理解为“柔情”；而苏轼使人们看到，除了柔情之外还有一种“豪情”：一种顶天立地的英雄气概，一种环视古今的壮士情怀，一种“左牵黄，右擎苍”的疏野狂放，一种“乱石穿空，惊涛拍岸”的奇情异景。俞文豹《吹剑集》记载：“东坡在玉堂，有幕士善讴。因问：‘我词比柳词如何？’对曰：‘柳郎中词，祗好十七八女孩儿，执红牙拍板，唱“杨柳岸，晓风残

月”；学士词，须关西大汉，执铁板，唱“大江东去”。’公为之绝倒。”除了上述作品之外，即使是在抒写人生琐事、感叹悲欢离合的词曲中，苏轼也常能加入几缕特有的旷达和豪气：

> 莫听穿林打叶声，何妨吟啸且徐行。竹杖芒鞋轻胜马。谁怕？一蓑烟雨任平生。　料峭春风吹酒醒，微冷。山头斜照却相迎。回首向来萧瑟处。归去。也无风雨也无晴。（《定风波·三月七日，沙湖道中遇雨。雨具先去，同行皆狼狈，余独不觉。已而遂晴。故作此。》）
>
> 明月几时有？把酒问青天。不知天上宫阙，今夕是何年。我欲乘风归去，又恐琼楼玉宇，高处不胜寒。起舞弄清影，何似在人间！　转朱阁，低绮户，照无眠。不应有恨，何事长向别时圆？人有悲欢离合，月有阴晴圆缺，此事古难全。但愿人长久，千里共婵娟！（《水调歌头·丙辰中秋，欢饮达旦，大醉，作此篇兼怀子由》）

前一首词写途中遇雨的一件小事，虽然只是极为平常的生活细节，却反映出作者在坎坷的命运面前风雨不惧、宠辱不惊的坦荡胸怀。当时的苏轼正遭贬谪，而朝廷上的政治也像晴雨不定的天气一样反复无常。在这种情况下，作者既没有畏惧，也没有躲藏。“一蓑烟雨任平生”，既是一种镇定自若的生活态度，也是一种超凡脱俗的人生理想，它从这件小事中升华开来，给人以生命的启示、哲理的思考。后一首词写苏轼酒后对弟弟的怀念，尽管也是极为寻常的人伦情感，但却没有局限在手足之情的思念之中。作者将“人有悲欢离合”的现实烦恼与“月有阴晴圆缺”的自然现象并列看待，痛苦中有解脱，失望中有旷达。最后在“此事古难全”的遗憾中发出了“但愿人长久，千里共婵娟”的美好祝愿，显示出深厚的人生阅历和博大的人道情怀，是一首响彻寰宇的动人篇章！正如胡仔所说的那样：“中秋词自东坡《水调歌头》一出，余词尽废。”

尽管苏轼大大丰富了词曲创作的艺术空间和表现能力，但他也和柳永一样，并没有成为宋词艺术的主流风范。在此之后的晏幾道、秦观、周邦彦虽也或多或少地汲取了苏轼的艺术经验，并在风格和形式上各有创获，但其总体格调仍然细腻含蓄，属于婉约一派：

> 梦后楼台高锁，酒醒帘幕低垂。去年春恨却来时。落花人独立，微雨燕双飞。　记得小苹初见，两重心字罗衣。琵琶弦上说相

思。当时明月在，曾照彩云归。（晏幾道《临江仙》）

纤云弄巧，飞星传恨，银汉迢迢暗度。金风玉露一相逢，便胜却人间无数。　柔情似水，佳期如梦，忍顾鹊桥归路。两情若是久长时，又岂在朝朝暮暮。（秦观《鹊桥仙》）

月皎惊乌栖不定，更漏将残，辘轳牵金井。唤起两眸清炯炯，泪花落枕红绵冷。　执手霜风吹鬓影，去意彷徨，别语愁难听。楼上阑杆横斗柄，露寒人远鸡相应。（周邦彦《蝶恋花》）

最后，这股绵延不断的婉约思潮，终于在北宋后期结出了一枚芬芳美丽的艺术硕果，这便是足以同柳永、苏轼相媲美的女词人李清照。李清照一生跨越北南两宋，她不仅是中国古代为数不多的女作家中最优秀的一位，而且在属于男权时代的封建文坛中也堪称大家。在她那篇被后人称为《词论》的文章中，李清照以压倒须眉的气概对本朝以来诸多男性词人逐一进行了点评，既肯定了他们的贡献，又指出了他们的不足，最后得出了词“别是一家”的著名论断。

作为一种不同于诗歌创作的抒情文体，所谓词“别是一家”似应包括音律和格调两方面的要求。在音律方面，“诗文分平侧，而歌词分五音，又分五声，又分六律，又分清浊轻重”，有着更为严格的要求，否则便不宜演唱。若按此标准，晏殊、欧阳修、苏轼等人的词作“皆句读不葺之诗尔，又往往不协音律”（李清照《词论》），因而遭到李清照的诟病。在格调方面，词既要将“铺叙”“典重”“故实”等多种表现方法统一起来，又不能生搬硬套、坦白直露。若以此标准，晏幾道、贺铸、黄庭坚等人虽谙熟词律，却不能将上述手法巧妙地融会贯通，因而像良玉有瑕、美人失态一样，受到李清照的非议。从宋词的发展历程来看，无论是音律的完善，还是格调的成熟，都有着一个发展过程。而李清照本人一方面总结了晏幾道、贺铸、黄庭坚、周邦彦等人在音律上的成就，一方面又汲取了晏殊、欧阳修、秦观等人在格调上的探索，最终形成了自己和谐优美、婉约细腻的艺术个性。

红藕香残玉簟秋。轻解罗裳，独上兰舟。云中谁寄锦书来？雁字回时，月满西楼。　花自飘零水自流。一种相思，两处闲愁。此情无计可消除，才下眉头，却上心头！（《一剪梅》）

暖日晴风初破冻。柳眼梅腮，已觉春心动。酒意诗情谁与共？泪融残粉花钿重。　乍试夹衫金缕缝。山枕斜欹，枕损钗头凤。独

抱浓愁无好梦，夜阑犹剪灯花弄。（《蝶恋花》）

薄雾浓云愁永昼。瑞脑销金兽。佳节又重阳，玉枕纱厨，半夜凉初透。　东篱把酒黄昏后。有暗香盈袖。莫道不消魂，帘卷西风，人比黄花瘦！（《醉花阴》）

在音律上，这些作品每字每句都是那样工整严谨、朗朗上口，确乎比苏轼等人的词章更加悦耳动听，真正达到了“词”与“曲”的高度统一。在格调上，这些作品将“典重”“故实”化用在“铺叙”之中。以第一首为例，上阕看似无典无故，实则句句都有来历：“红藕”来自五代顾夐《醉公子》中的“漠漠秋云淡，红藕香侵槛”，“玉簟”来自五代顾夐《虞美人》中的“绿荷相倚满池塘，露清枕簟藕花香”，“罗裳”来自晋女子《春歌》中的“春风复多情，吹我罗裳开”，“兰舟”来自宋晏幾道《清平乐》中的“留人不住，醉兰舟去”，“锦书”来自宋柳永《两同心》中的“锦书断，暮云凝碧”，“雁字”来自宋晏幾道《阮郎归》中的“天边金掌露成霜，云随雁字长”，“西楼”来自唐韦应物《答李儋》中的“闻道欲来相问讯，西楼望月几回圆”……“典重”“故实”的运用使这些作品显得文雅、富丽，颇具书卷气息，从而远离了柳永“芳心是事可可”式的“俚俗”；而化典故于“铺叙”之中的做法又使得这些词句徐徐道来、娓娓动听，从而远离了苏轼“三国周郎赤壁”式的“豪放”。

诗的特点在于抒情，词的特点则不仅在于抒情，而且要把情感抒发得细腻。以往的词人虽常以女性的口吻填词，但其心态毕竟是男性的。而作为感情细腻的女词人，李清照是写情的高手。她对情感的抒发往往不用直白的手法，而只需三言两语、一个动作、一种状貌、一个细节，便将闺阁中的哀怨表达得具体而微、淋漓尽致。像“云中谁寄锦书来？雁字回时，月满西楼”，像“花自飘零水自流，一种相思，两处闲愁”，像“此情无计可消除，才下眉头，却上心头”，像“酒意诗情谁与共？泪融残粉花钿重”，像“独抱浓愁无好梦，夜阑犹剪灯花弄”，像“东篱把酒黄昏后，有暗香盈袖”，像“帘卷西风，人比黄花瘦”……都是情景交融的绝佳名句。难怪有人将李清照与“词国皇帝”李煜相提并论，誉之为“词国女皇”呢！从某种意义上讲，李清照在词曲上的成功，既是偶然的，也是必然的。说它是偶然的，是因为在那个男权统治的封建社会里，女性在接受教育、表达情感的方方面面，要受到各种各样的限制；像李清照这样生于书香门第、嫁予丞相之子的特殊女子而又悉心创作者确实是十分罕见的。说它是必然的，是因为宋朝是一个阴柔之美的时代，词曲是一种婉约之美的艺术，而女性则恰恰具有创造这种美和艺术的天赋条件。换

言之，在那个风起云涌、气象万千的唐代，只可能出现武则天式的女强人，不可能出现李清照式的女词人。即使同是在宋代，李清照也只能以词曲取胜，而非以诗文见长。尽管作为一个文学家，李清照的成就是多方面的，她的诗文也很出色，但能够以“易安体”而成为一代风尚者，却只能是词。这种分析，并不是要否定柳永之“俚俗”、苏轼之“豪放”对词曲的贡献，而是要说明个人的努力同时代的风尚和艺术的特性之间的辩证关系。从晏殊、张先、欧阳修到晏幾道、秦观、周邦彦，绵延不断的婉约词风终于在李清照这里达到了登峰造极的地步，这难道是偶然的吗？

文道为一，骈散融合

散文在宋代所取得的成就，似乎在诗、词之间。从数量上看，由于雕版印刷的普及和活字印刷的出现，“书籍刊行大备，要自宋开始”（《钦定天禄琳琅书目》），因而宋代流传下来的散文作品远远多于唐代。从质量上看，作为古文运动的发展和继续，宋代的散文虽不像唐代那样具有开拓意义，但却更加丰富、也更加成熟。明代茅坤《唐宋八大家文钞》标举韩愈、柳宗元、欧阳修、苏洵、苏轼、苏辙、曾巩、王安石为唐宋古文八大家，其中宋代就占了六人，且均集中在北宋。除此之外，还有王禹偁、范仲淹、司马光诸公，真可谓是名家荟萃、蔚为壮观了。

同唐代古文运动所面临的问题一样，宋代散文家所要解决的问题仍然是“文”与“道”“骈”与“散”的矛盾。不同之处只在于，韩愈诸子面对文蔽于道、骈盛于散的局面，需要采取一种矫枉过正的激烈手段，挽狂澜于既倒；而欧阳修等人面对文道两分、骈散对立的局面，则需要采取一种中庸调和的态度，采众家之所长。与之相关的是，韩愈所代表的唐代散文多有一种激荡的气势、险怪的风尚；而欧阳修所代表的宋代散文则多有一种徐缓的节奏、平易的文风。所有这一切，便成为宋文有别于唐文的关键所在。

由韩、柳掀起的古文运动至晚唐五代已渐趋式微，讲究声律对偶、强调辞藻华丽的骈文开始回潮。及至宋代伊始，文坛上仍弥漫着形式主义的腐朽气息。这种五代遗风与杨亿、刘筠、钱惟演所倡导的“西昆体”汇合一处，主宰着宋初文坛的创作实践。与之相反的是，柳开、穆修、石介等人重新扛起了“古文运动”的旗帜，他们以“崇道”“复古”“尊韩”为口号，反抗“刻削伤于朴，声律薄于德”（柳开《上王学士第三

书》）的文坛时弊，且一个比一个偏激、一个比一个猛烈。由于他们把作文只看成是崇道的手段和工具，在合理的批判之中亦夹杂了一些不合理的成分，从而在理学盛行的文化土壤中被他人所利用。周敦颐首先提出了“文以载道”的口号，他的弟子程颢、程颐进而将这一主张推演为“作文害道”：“问：作文害道否？曰害也。凡为文不专意则不工，若专意则志局于此，又安能与天地同其大也？《书》云‘玩物丧志’，为文亦玩物也。”（《遗书》卷十八）从“文以载道”到“作文害道”，表面的文词虽截然相反，内部的逻辑却贯通一致。不难看出，上述两种思潮即在“文”与“道”的关系上各执一端，其极端性发展，不是导致形式主义，就是导致禁欲主义。

所幸的是，在这两条路线之间，还有着一条较为合理的中间道路。这条路线由王禹偁首先开创，被欧阳修发展、确立了下来。王禹偁一方面不满于晚唐五代以来的纤弱文风，于是在《送孙何序》《五哀诗》中提出了改革文风的主张；一方面又没有将文章所传之“道”与作者主体之“心”割裂开来、对立起来，从而在《答张扶书》《再答张扶书》中表达了自己“夫文，传道而明心也”的辩证认识。继王禹偁之后，欧阳修进一步明确了“文”与“道”之间的辩证关系：一方面，他肯定了“道”对“文”的指导和统帅作用，认为“圣人之文虽不可及，然大抵道胜者文不难而自至也”（《答吴充秀才书》），“其充于中者足，而后发乎外者大以光”（《与乐秀才第一书》），从而防止了空洞无物的形式主义文风；一方面，他又反对将“文”等同于“道”的简单做法，认为“古人之学者非一家，其为道虽同，言语文章未尝相似”（《与乐秀才第一书》），“以此知文章与造化争巧可也”（《温庭筠严维诗》），从而防范了“作文害道”的禁欲主义倾向。

从某种意义上讲，“骈”与“散”的关系是“文”与“道”之关系的外在表现。自魏晋六朝以来，骈文之所以盛行了几百年，显然得力于它对形式美的把握和体现，与所谓“文学的自觉”有着一定的内在关联。只是当这种形式美的追求变得过分机械呆板，以至于束缚了人们创作自由的时候，它的负面效应才日渐暴露出来，因而受到了人们的批判。但是，尽管有了中唐“古文运动”的猛烈冲击，骈文也不会轻易退出历史舞台，尤其是当它的美学精华尚未通过一种“辩证的扬弃”而被新的形式所吸收、所采纳的时候。在这个问题上，欧阳修也表现出了比当年的韩愈更为自觉、更加合理的态度。一方面，他凭借自己主考官的身份，力斥所谓“太学体”生涩雕琢的四六骈文，而奖掖平易朴实的散文作者；一方面，他又并不一概排斥骈文的写作，认为“时文虽曰浮巧，其为功亦不易

也”（《与荆南乐秀才书》），“偶俪之文，苟合于理，未必为非”（《论尹师鲁墓志》）。也就是说，骈俪之美本身并没有过错，只要人们不仅仅停留于外在的声律面前，而陷入空洞的形式主义，只要人们不仅仅停留在机械的句式之中，而被这形式本身所束缚的话，古文未必皆是，骈文也未必皆非！这也正是他赞赏苏氏父子的骈文“委曲精尽，不减古人”（《苏氏四六》）的原因所在。

除了观念上的稳妥之外，欧阳修之所以成为开一代风气的文坛领袖，还具备了下述条件：从人格上讲，此公积极拥护范仲淹的政治改革，当范氏被诬遭贬时，他又挺身而出，为其辩护，虽自陷罗网却矢志不渝，表现出“天资刚劲，见义勇为”（韩琦《墓志铭》）的高尚品质，为世人所敬仰；从学识上讲，此公“长于《易》《诗》《春秋》，其所发明，多古人所未见”（苏辙《欧阳文忠公神道碑》），既是“宋学”的开创者之一，又是著名的历史学家；从修养上讲，此公不仅诗、词、文、赋无所不能，且对金石、书画颇有研究，他家藏图书、金石、琴、棋、酒五物，自身以一老翁“老于此五物之间”，号为“六一居士”，足见其造诣广博；从地位上讲，此公虽出身寒微，却做过县令、知州等地方官，又任过枢密副使、参知政事等军政要职，还曾利用主考官的身份来扭转文坛风气；从胸襟上讲，此公乐于道人之长，急于奖掖后进，对尹洙、梅尧臣、苏舜钦等同辈作家赞不绝口，对曾巩、王安石、苏轼等后学晚辈悉心扶植，表现出延揽人才的大家风范；最后，从创作上讲，此公除撰写《新五代史》外，还亲手自选编定了《居士集》五十卷，于史论、政论、抒情、记叙、墓志、序跋、随笔等各体无所不备。他的《秋声赋》变旧赋的骈体对仗为新文的骈散合一，显其“才”；他的《与高司谏书》以堂堂正正的语气公然指责对手尸位素餐、不谋其政，显其“胆”；他的《伶官传序》以先扬后抑的方式叙述后唐庄宗由“忧劳兴国”到“逸豫亡身”的过程，以展示“满招损，谦受益”“得之难而失之易”的主题思想，显其“识”；他的《朋党论》从“君子同道”和“小人同利”的差别入手，分析了“朋”与“党”的原则差异，振聋发聩，令世人猛醒，显其“力”。

当然了，作为审美文化的表现形态，散文的创作在才、胆、识、力之外还要讲究“美”，为此，让我们来看看他那篇著名的《醉翁亭记》：

> 环滁皆山也。其西南诸峰，林壑尤美。望之蔚然而深秀者，琅琊也。山行六七里，渐闻水声潺潺而泻出于两峰之间者，酿泉也。峰回路转，有亭翼然临于泉上者，醉翁亭也。作亭者谁？山之僧智仙也。名之者谁？太守自谓也。太守与客来饮于此，饮少辄醉，而

年又最高，故自号曰醉翁也。醉翁之意不在酒，在乎山水之间也。山水之乐，得之心而寓之酒也。

若夫日出而林霏开，云归而岩穴暝，晦明变化者，山间之朝暮也。野芳发而幽香，佳木秀而繁阴，风霜高洁，水落而石出者，山间之四时也。朝而往，暮而归，四时之景不同，而乐亦无穷也。

至于负者歌于途，行者休于树，前者呼，后者应，伛偻提携，往来而不绝者，滁人游也。临溪而渔，溪深而鱼肥；酿泉为酒，泉香而酒冽；山肴野蔌，杂然而前陈者，太守宴也。宴酣之乐，非丝非竹；射者中，弈者胜，觥筹交错，坐起而喧哗者，众宾欢也。苍颜白发，颓然乎其间者，太守醉也。已而夕阳在山，人影散乱，太守归而宾客从也。树林阴翳，鸣声上下，游人去而禽鸟乐也。然而禽鸟知山林之乐，而不知人之乐；人知从太守游而乐，而不知太守之乐其乐也。醉能同其乐，醒能述以文者，太守也。太守谓谁？庐陵欧阳修也。

这是一篇典型的宋代杰作，全文没有佶屈聱牙的文字，没有晦涩艰深的典故，没有刻意为工的句式，没有参差平仄的音律，只是信笔挥洒、徐徐道来，却同样跌宕起伏、娓娓动听。文章首先从“峰回路转”“林壑尤美”的环境中衬托出智仙造、太守名的“醉翁亭”，再从“朝而往，暮而归”的游乐中衬托出“射者中，弈者胜”的欢愉，复又从“夕阳在山，人影散乱”的喧闹中衬托出“苍颜白发，颓然乎其间”的太守醉态，最后从“禽鸟乐”“人之乐”来反衬出“太守之乐”的不同含义。名为写亭，明为写景，实则写的是太守的醉态。而太守的醉态又有着深刻的意味，正所谓“醉翁之意不在酒，在乎山水之间也”！文章委婉自然，句式简单，一连用了21个“也”字，却没有雕琢、刻意之嫌，读起来从容舒缓，有一唱三叹之妙。为此，苏洵曾将欧阳修的文风与孟子、韩愈做过比较：“孟子之文语约而意尽，不为巉刻斩绝之言，而其锋不可犯。韩子之文如长江大河，浑浩流转，鱼鼋蛟龙，万怪惶惑，而抑遏蔽掩不使自露，而人望见其渊然之光，苍然之色，亦自畏避不敢迫视。执事之文纡余委备，往复百折，而条达疏畅无所间断；气尽语极，急言竭论，而容与闲易，无艰难劳苦之态。此三者皆断然自为一家之文也。”（《上欧阳内翰第一书》）其实，这种绚烂之极归于平淡的阴柔之美，不仅是欧阳修一家文章的艺术特色，在某种意义上，它也代表了宋代散文的整体风范。这一风范我们似曾相识，或许是在钧窑烧制的瓷碗中，或许在晋祠保存的塑像上，或许是在婉约词人的作品里……

继欧阳修之后的苏洵、曾巩、王安石、苏轼、苏辙等散文大师，都或多或少地受到过这位文坛领袖的奖掖和扶植，他们虽然在总体风格上保持了宋代美学的基本属性，亦因其不同的性格、气质、家庭背景和生活经历而各有各的特征。大致说来，苏洵以史论见长，崇尚方略、喜论治道，受《战国策》的影响，在平易中多了几分雄健，其《六国论》《管仲论》有一种纵横捭阖、统驭古今的气概，都能够借古议政、切中要害，“其雄壮俊伟，若决江河而下也；其辉光明白，若引星辰而上也”（曾巩《苏明允哀辞》）；王安石以政论见长，注重现实、讲究时效，受《韩非子》的影响，在平易中多了几分峭刻，其《上仁宗皇帝言事书》《上五事札子》等文，都能够条分缕析、泾渭分明，“如大将将数十万兵而不乱，中间丝联绳牵，提挈起伏，照应收缴，动娴法则，极长篇之能事”（沈德潜《唐宋八大家文读本》）；曾巩恪守“圣人之道”，受《孟子》的影响，在平易中多了几分醇厚，其《抚州颜鲁公祠堂记》《范贯之奏议集序》等文，均能够以道贯气、因气生文，“徐纡而不烦，简奥而不晦，卓然自成一家”（《宋史·曾巩传》）；苏辙严守“人臣之节”，受贾谊的影响，在平易中多了几分真挚，其《为兄轼下狱上书》《乞牵复英州别驾郑侠状》等文，均能够委婉陈辞、入情入理……当然了，这其中最全面、最丰富、最具有代表性的，还要数新一代的文坛领袖苏轼了。

与欧阳修相类似，苏轼之所以能够成为新的一代文坛领袖，也有着如下条件：从人格上讲，此公襟怀磊落，刚正不阿，不仅因政见不同而开罪于新党，而且因观点不同而冒犯于旧党，仕途上大起大落，屡遭贬谪，从九五之侧一直被贬至海南荒岛，却始终未失文人的操守、臣子的气节，为世人所钦佩。从学识上讲，此公见识广博、学养深厚，著有《东坡易传》九卷、《书传》二十卷、《论语说》（已佚）等多种学术著作，他与苏辙共同创立了“蜀学”，以调和儒、释、道三教为指归，于当时著名的“关学”“洛学”之外独树一帜；从修养上讲，此公于书、画、诗、词无所不通，无所不能，无所不擅，是一位多才多艺的旷世奇人；从地位上讲，此公既做过中书舍人、翰林学士知制诰等朝廷要职，也做过杭州通判、密州太守等地方官员，还曾主持过学士院考试和进士贡举，选拔过不少青年才俊；从胸襟上讲，此公以才敬才，以才爱才，对王安石等不同政见的文人给予同样的尊敬，对黄庭坚、张耒、晁补之、秦观等后学晚辈予以高度的推崇，表现出海纳百川的大家风度；最后，从自身的创作上讲，此公挥毫成文、落笔成章，今存散文四千余篇，赋铭、颂赞、议论、记叙、抒情、笔记、小品等各体具备，无所不工。

同欧阳修一样，苏轼的文章也得之于其个人的才、胆、识、力，然而除此之外，还应归功于他对儒、释、道三种文化资源的综合利用。我们知道，宋代的理学本来就是以儒为主，汲取释、道的产物；而作为封建社会后期知识分子的代表人物，苏轼的思想极为复杂，苏辙说他“初好贾谊、陆贽书，论古今治乱，不为空言。既而读《庄子》，喟然叹曰：‘吾昔有见于中，口未能言，今见《庄子》，得吾心矣！’后读释氏书，深悟实相，参之孔、老，博辩无碍，浩然不见其涯也。”（《东坡先生墓志铭》）除学理之外，他对儒、释、道三家的兼收并蓄更多地体现在人格修养和审美趣味上。作为宦海沉浮的当朝官员，苏轼始终对国家和民族负有其应尽的责任，这种积极入世的儒家思想在史论和政论两类散文中表现得尤为突出。例如，在《刑赏忠厚之至论》一文中，他从“尧、舜、汤、文、武、成、康之际”，到“虞、夏、商、周之书”，在历史的经验中总结出了“罪疑为轻，功疑为重”的思想，表现出儒家学者崇经重史的治国理念；在《教战守策》一文中，他从“当今生民之患，果安在哉”的疑虑出发，得出了“在于知安而不知危，能逸而不能劳。此其患不见于今，而将见于他日”的结论，表现出一个儒家学者居安思危的“忧患意识”。此外如《留侯论》《贾谊论》《晁错论》等史论文章，《思治论》《进策》等政论文章，也都能于众所周知的史料中引发出独到的见解，于错综复杂的现实问题中寻找出解决的答案。然而在另一方面，苏轼不仅有儒家积极入世的精神，而且有道教遗世高蹈乃至道教天马行空的风格，这一点在其有关艺术的散文、随笔、书信中表现得尤为突出。例如，他在《书吴道子画后》中关于“出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外，所谓游刃余地，运斤成风”的评价，显然是受了《庄子》寓言的影响；他在《书李伯时山庄图后》一文中关于“其神与万物交，其智与百工通”的论述，显然是受了道教文化的熏陶。在创作动机上，他主张倚仗灵感、顺应自然，所谓“吾文如万斛泉源，不择地而出，在平地滔滔汩汩，虽一日千里无难；及其与山石曲折，随物赋形而不可知也。所可知者，常行于所当行，常止于不可不止”（《文说》），所谓“不依形而立，不恃力而行，不待生而存，不随死而亡”（《潮州韩文公庙碑》）；在艺术风格上，他既反对“浮巧轻媚，丛错采绣”的浮华文体，又反对“怪僻而不可读”的险怪文风，在平易畅达的基础上主张别出心裁、另起炉灶，所谓“外枯而中膏，似澹而实美”（《评韩柳诗》）。所有这一切，都已经远远超出了儒家的常规，而获得了道家乃至道教的文化滋养。不仅如此，苏轼在儒家的浩然正气、道家的天马行空之外，还常常蕴含着佛家“因色悟空”的境界，这在那些游记、寓言中表现得尤为突出。例

如，《在儋耳书》从自己初到海南岛时环顾大海的心情，写到覆盆水于地，而附于草芥之上的蚂蚁茫然不知所措的神态，然后化涕为笑，用人生如梦的宗教境界来开解自己，诙谐中有悲哀，悲哀中又有旷达的情怀；在《记承天寺夜游》中，寥寥数笔，将主观的闲情逸致与客观的月影松涛两相对照，以得出心境高于物境的佛教命题……更为重要的是，在苏轼这里，儒、释、道三家的精神境界并不总是截然分开的，有的时候，它们可以同时并存于一篇文章之中，起到相得益彰的美学效果：

> 壬戌之秋，七月既望，苏子与客泛舟，游于赤壁之下。清风徐来，水波不兴。举酒属客，诵明月之诗，歌窈窕之章。少焉，月出于东山之上，徘徊于斗牛之间。白露横江，水光接天。纵一苇之所如，凌万顷之茫然。浩浩乎如冯虚御风，而不知其所止；飘飘乎如遗世独立，羽化而登仙。
>
> 于是饮酒乐甚，扣舷而歌之。歌曰："桂棹兮兰桨，击空明兮溯流光。渺渺兮予怀，望美人兮天一方。"客有吹洞箫者，倚歌而和之。其声呜呜然，如怨、如慕，如泣、如诉，余音袅袅，不绝如缕，舞幽壑之潜蛟，泣孤舟之嫠妇。
>
> 苏子愀然，正襟危坐，而问客曰："何为其然也？"
>
> 客曰："'月明星稀，乌鹊南飞'，此非曹孟德之诗乎？西望夏口，东望武昌，山川相缪，郁乎苍苍，此非孟德之困于周郎者乎？方其破荆州，下江陵，顺流而东也，舳舻千里，旌旗蔽空，酾酒临江，横槊赋诗，固一世之雄也，而今安在哉！况吾与子渔樵于江渚之上，侣鱼虾而友麋鹿，驾一叶之扁舟，举匏樽以相属。寄蜉蝣于天地，渺沧海之一粟，哀吾生之须臾，羡长江之无穷。挟飞仙以遨游，抱明月而长终，知不可乎骤得，托遗响于悲风。"
>
> 苏子曰："客亦知夫水与月乎？逝者如斯，而未尝往也；盈虚者如彼，而卒莫消长也。盖将自其变者而观之，则天地曾不能以一瞬；自其不变者而观之，则物与我皆无尽也，而又何羡乎？且夫天地之间，物各有主。苟非吾之所有，虽一毫而莫取。惟江上之清风，与山间之明月，耳得之而为声，目遇之而成色，取之无禁，用之不竭，是造物者之无尽藏也，而吾与子之所共适。"
>
> 客喜而笑，洗盏更酌。肴核既尽，杯盘狼藉。相与枕藉乎舟中，不知东方之既白。

在这篇著名的《前赤壁赋》中，我们既可以从“哀吾生之须臾，羡长江之无穷”的悲鸣中听到一种“子在川上曰：‘逝者如斯夫，不舍昼夜！’”（《论语·子罕》）的人生喟叹，通过一位儒家学者的眼睛透视有限的个人功业与无限的历史变迁在赤壁古战场的背景下所形成的巨大反差；又可以在“浩浩乎如冯虚御风，而不知其所止；飘飘乎如遗世独立，羽化而登仙”的形象里看到一位道家名士把酒临风、挥袂起舞的英姿，以唤起个体生命摆脱社会束缚而获得充分自由的渴望；还可以从“自其变者而观之，则天地曾不能以一瞬；自其不变者而观之，则物与我皆无尽也”的偈语中领悟到“空即是色，色即是空”的佛家境界，从而超越功名利禄、超越毁誉荣辱、超越感官享受，以获得一种空明澄澈的心境……在这里，倘若没有佛、道两家的超凡脱俗，儒家的积极入世就会显得过于沉重；反之，倘若没有儒家的积极入世，佛、道两家的消极出世又会显得过于轻浮了。事实上，正是儒、释、道三者之间所形成的必要的张力，才使得这篇文章显得厚重而不板滞、飘逸而不轻浮、空灵而不虚无了。更为重要的是，儒、释、道的融会在这里绝不是一种人为的嫁接、机械的拼凑，而是一种真才学、真感受、真思想、真性情。于是，在中唐“古文运动”中，我们曾经看到的那种儒、释、道三家各执一端、分裂对峙的局面没有了，代之而来的是这种“入于儒，出于道，逃于佛”的“三位一体”的新的理想、新的人格，新的文风。

在“文”与“道”的关系上，苏轼也讲究“吾所为文，必以道俱”，但这里的“道”已不仅是儒家的仁义之心，也包含了佛、道两家的文化内容；在“骈”与“散”的关系上，苏轼也主张“会然于心”“了然于手”，反对依韵布句、为文造情，但他并不一概排斥骈文的笔法，而是不拘一格、骈散混用。总之，无论是在内容，还是在形式方面，唐宋“古文运动”所做的一切努力在苏轼这里都已经成熟了、完善了。因此，可以毫不夸张地说，他标志着继韩愈、柳宗元、欧阳修之后的一种新的境界，一座新的高峰。

苏轼之后，虽先有黄庭坚、晁补之、秦观、张耒、陈师道等苏门弟子驰骋于前，又有南宋之言政论兵者、讲学鸣道者、叙史述异者奋力于后，但其总体成就均没有超过苏轼，这或许正是南宋散文远远不及北宋的原因所在。

〔1〕　冯天瑜、何晓明、周积明《中华文化史》第671页，上海人民出版社，1990年版。

〔2〕　章培恒、骆玉明《中国文学史》中册，第390页，复旦大学出版社，1996年

版。

〔3〕　《美的历程》第156页，文物出版社，1981年版。

贰　南宋：残山剩水

由于赵宋王朝坚持“尚文抑武”“守内虚外”的治国理念，于是在建国不久便开始呈现出封建社会后期王朝的腐朽特征：对内加强专制主义的集权统治，利用理学来控制人们的行为和思想，比以往任何时候都更加强调道德理性、伦理秩序、纲常名教对生命个体的绝对权威；对外则保守妥协、处处退让，比以往任何一个统一的帝国都显得文弱无力、不堪一击。

宋自建国之始，便与北方的辽形成了对峙的局面。在宋初的平辽战役失败后，朝廷不得不改攻势为守势。“澶渊之盟”规定宋朝每年以绢20万匹、银10万两的代价来换取和平，泱泱大国竟然要向北方的契丹统治者缴纳贡品。为了改变这一局面，北宋后期，随着东北地区女真族的迅速崛起，朝廷又采取了联金灭辽的战略方针。双方议定南北夹攻：金军负责攻打辽之中京大定府，宋军负责攻打辽之南京（燕京）。但随着战事的发展，先是由于宋军的无能，后是由于金人的失信，宋、金盟约在灭辽之后宣告破裂。公元1127年3月，金军乘势南下，攻破开封，掠徽宗、钦宗及皇族470人北归，这就是历史上的“靖康之变”。同年6月，逃往河南的康王赵构于南京应天府（商丘）嗣位，后迁都杭州，开创了长达152年的南宋朝廷。

南宋之于北宋，历史的发展既有跳跃性的一面，又有延续性的一面。跳跃性的一面是由于历史的变故引起的，“靖康之变”大大激发了人们民族主义的爱国情绪，并使之渗透到审美文化的各个领域；延续性的一面是由于经济生活的发展决定的，商品生产的深入并没有随着政治军事的变故而裹足不前，因而进一步加剧着审美活动中的世俗化成分。这两个方面的相互交织、彼此渗透，便最终构成了南宋时期审美文化的主导特征。

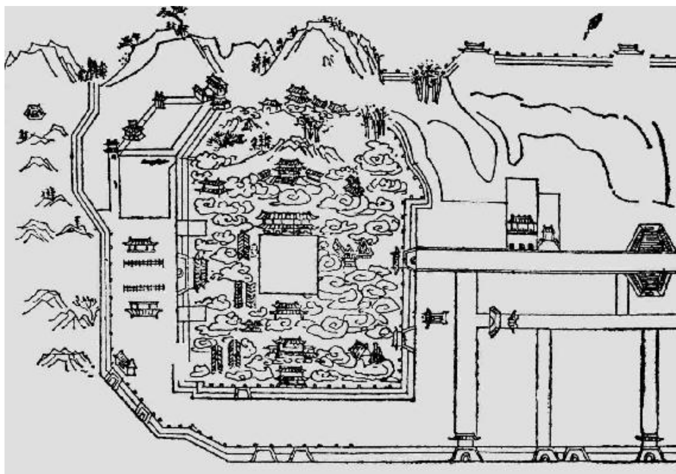
与北宋相比，这一时期陶瓷的产量随北方陶窑的被破坏而大大减少，服饰上则没有什么大的变化；书法、绘画等高雅的艺术门类似有衰落之迹象，而话本、戏剧等通俗的艺术形式则有了新的发展；散文中的审美成分在减弱，实用的成分在加强；诗歌中形式的因素在减弱，内容的因素在加强；就连原已确立了婉约格调的词曲，也在一定程度上重新

恢复了豪放的气质，在金戈铁马中焕发出新的风采……所有这一切，还得从南宋的首都临安说起。

1　“看风流慷慨，谈笑过残年”：话本、戏曲

大花园·大都会·大集市·大舞台

南宋初年，升杭州为临安府，绍兴八年（1138）定都于此，有“临时偏安”之意。然而此一临安，竟“临”了一个半世纪。而这一选择，也绝非偶然。杭州在五代时为吴越国都城西府，是未经唐末战乱破坏的少数城市之一。这里的西湖由中唐的白居易、北宋的苏轼等人先后主持挖掘和疏浚，既美化了都市的风景，又促进了商贸的繁荣，故有“东南第一州”的美誉。在上文中我们提到，柳永在《望海潮》一词中曾盛赞过这座“烟柳画桥，风帘翠幕，参差十万人家”的美丽城市，而据罗大经《鹤林玉露》记载，“此词流播，金主亮闻歌，欣然有慕于‘三秋桂子，十里荷花’，遂起投鞭渡江之志”。无论这一记载是否属实，自南宋即已出现的“上有天堂，下有苏杭”（《吴郡志》）的谚语确非虚传。也正是在南宋时期，西湖的繁华达到了鼎盛阶段，出现了至今流传的“西湖十景”：平湖秋月、苏堤春晓、断桥残雪、雷峰夕照、南屏晚钟、曲院风荷、花港观鱼、柳浪闻莺、三潭印月、双峰插云。于是，在这座美得容易令人陶醉的城市里，不思进取的南宋朝廷开始了“山外青山楼外楼，西湖歌舞几时休？暖风熏得游人醉，直把杭州作汴州”（林升《题临安邸》）的岁月。于是，“临时偏安”，也便成了“苟且偷安”。



从某种意义上讲，一个国家的首都是其精神面貌的集中体现。长安如此，开封亦然，临安（017）也不例外。与前两座都城相比，这座在吴越国都城西府基础上改建的临时都城既没有虎踞龙盘的威严气势，也已不再是堂堂正正的四方格局，如果从高空中俯视的话，它倒很像是一座经过放大了的盆景、一座建筑紧凑的花园。整个城市南北长而东西窄，俗称“腰鼓城”。城周36里，内部的宫城由原杭州知府的牙城改建，外围的城郭也由原来的土墙换成了砖墙。城西的湖水为这座首都平添了几分秀色，而缺乏规划的亭台楼阁又使其少了几分威严。同长安、开封一样，临安也有一条贯串南北的御街，长13　500余丈，宽近200步，气势不可谓不宏伟，但由于缺乏其他建筑的整体配合，则显得有些虚张声势。然而无论如何，都城毕竟是都城。自从临安建都以后，此地的人口从南宋初期的55万人增至晚期的124万人，与此同时，手工业、商业和各种文化娱乐业也迅猛发展了起来，尽管城市的规模和气势难以同开封相媲美，但其人口的密度和繁华的程度却有过之而无不及。

从地理上讲，杭州左江右湖，不仅有西湖之美，而且有钱塘之便，来自四面八方的异珍奇货源源不断地借钱塘江水漂泊而来，同时又把这里的丝绸、瓷器、印刷品乃至军火输送出去，使这里既成为包含十几种门类的手工业中心，又成为囊括各种团、行、市、铺、作在内的大市场。临安的商业，万物汇聚，百店兴隆。据记载，当时自宁和门杈子外至观桥下，没有一家不做买卖的。商业和手工业的繁荣，势必带来文化娱乐业的兴盛。据《西湖老人繁胜录》记载，当时的城内分布着各种各样的瓦子、勾栏：“南瓦、中瓦、大瓦、蒲桥瓦。惟北瓦大，有勾栏一十三座。”在这些娱乐场所中，有说书的、讲史的、跳舞的、唱歌的、演戏的、玩木偶的、耍杂技的，真可谓是家家灯火、处处管弦。这样一来，整个临安不仅是一个大花园、大都会、大集市，而且简直就是一座大舞台了。

文艺节目的种类如此繁多，其来源也相当复杂。一方面，有着宫廷教坊的流风余韵；一方面，又有着民间团体的自发组织。据《都城纪胜》记载：“旧教坊有觱篥部、大鼓部、杖鼓部、拍板色、笛色、琵琶色、筝色、方响色、笙色、舞旋色、歌板色、杂剧色、参军色……绍兴三十一年省废教坊之后，每遇大宴，则拨差临安府衙前乐人充应，属修内司教乐所掌管。”可见，南宋初期教坊的省废，使得大量宫廷艺人流入民间，因而对艺术的普及产生了影响。就在宫廷教坊省废之际，民间却

涌现出许多自发的文艺团体，“如绯绿社（杂剧）、齐云社（蹴鞠）、遏云社（唱赚）、同文社（耍词）、角抵社（相扑）、清音社（清乐）、锦标社（射弩）、锦体社（花绣）、英略社（使棒）、雄辩社（小说）、翠锦社（行院）、绘革社（影戏）、净发社（梳剃）、律华社（吟叫）、云机社（撮弄）”（《武林旧事》卷三）。在这五花八门、名目繁多的民间艺术中，有两类值得特别的关注，这便是以小说为代表的讲唱文学和以杂剧为代表的戏剧艺术。

瓦子、勾栏里的平话、小说

作为叙事文学的形式，宋代的话本与唐代的变文和传奇之间既有相同的一面，又有不同的一面。与变文一样，话本也是口头文学的底本，因而其作者主要是民间艺人，在语言上也有着口语化的特征；在这一点上，它与多出自士大夫之手，且言辞讲究、多用文言的传奇不同。与传奇一样，话本很少有宗教神秘主义的色彩，主要以世俗生活为其反映对象；在这一点上，它又与源自佛教文化的变文不同。简言之，世俗化与民间化，是宋代的话本有别于唐代的变文和传奇的关键所在。

世俗化与民间化的趋势，与当时城市经济的发展有着密切的关联。进入宋代以后，开封、洛阳、扬州、荆州、临安、成都等地的商业活动日益发达，市民人口不断增加，形成了著名的通都大邑。而整天与金钱打交道的市民阶层已不再满足于宗教道德的宣传和文人士子的情调，在商品生产的刺激下，他们要求更加世俗、更加感性、更能满足感官享受的文化娱乐方式；与此同时，城市中坊市制度的取消、宵禁制度的废除，又使得这种要求成为可能。于是，一种新的、既不在寺院也不在书房的口头文学，便在瓦子、勾栏中发展了起来。在这种情况下，说话伎艺人才辈出，仅开封、临安两地可考的著名“说话人”就在百人以上。这些民间艺人以瓦子、勾栏为家，以口头文学为业，在竞争激烈的商业演出中不断提高着自己的学识、修养和技艺。罗烨《醒翁谈录》甲集卷一“小说开辟”条描写了当时的盛况：

> 夫小说者，虽为末学，尤务多闻。非庸常浅识之流，有博览该通之理。幼习《太平广记》，长功历代史书。烟粉传奇，素蕴胸次之间；风月须知，只在唇齿之上。《夷坚志》无所不览，《琇莹集》所载皆通。动哨、中哨，莫非《东山笑林》；引倬、底倬，须还《绿窗新话》。论才词有欧、苏、黄、陈佳句；说古诗是李、

杜、韩、柳篇章……只凭三寸舌，褒贬是非；略[illegible]万余言，讲论古今。说收拾寻常百万套，谈话头动辄数千回。说重门不掩底相思，谈闺阁难藏底密恨。辨草木山川之物类，分州郡县镇之程途。讲历史年载废兴，记岁月英雄文武……说国贼怀奸从佞，遣愚夫等辈生嗔。说忠臣负屈衔冤，铁心肠也须下泪。讲鬼怪令羽士心寒胆战，论闺怨遣佳人绿惨红愁。说人头厮挺，令羽士快心；言两阵对圆，使雄夫壮志。谈吕相青云得路，遣才人着意群书。演霜林白日升天，教隐士如初学道。噇发迹话，使寒门发愤；讲负心底，令奸汉包羞。讲论处，不滞搭，不絮烦；敷演处，有规模，有收拾。冷淡处，提掇得有家数；热闹处，敷演得越久长。曰得词，念得诗，说得话，使得砌。言无讹桀，遣高士善口赞扬；事有源流，使才人怡神嗟讶。

从内容上讲，当时的“说话人”各有所长，北宋有“三分说”，南宋则有“四家数”。据专家考证，大致可将宋代的口头文学分为四种类型：第一种是反映现实生活的“小说”，第二种是讲述历史故事的“讲史”，第三种是申明宗教义理的“谈经”“说参请”“说浑经”，第四种是插科打诨、调笑逗乐的“合生”。这其中，前两种世俗性的“小说”和“讲史”最为发达；第三种显然带有唐代“俗讲”的宗教遗迹，但已不占主导地位；第四种则有点儿像今天的相声、谜语之类，算不上长篇的叙事文学。

从形式上讲，当时的“说话人”以口语敷衍故事为主，故而叫做“说话”，语言自然流畅，富有生活气息，不仅比唐代的“传奇”更加生动，而且比唐代的“俗讲”艺术更加活泼。在口语之外，有的穿插一些诗歌，有的穿插一些词曲。前者也称为“诗话”，后者亦称为“词话”。

正像唐代的“变文”是“俗讲”艺术的底本一样，宋代的“话本”是“说话”艺术的底本。宋人的“说话”有类别之分，“话本”亦有类别之分，如“平话”专指讲史家说话用的底本，“小说”专指小说家说话用的底本。这种底本的存在不仅有助于说话人对长篇故事的记忆，而且有利于书面文字的推敲，并渐渐地由口头文学的辅助形式演变为一种书面文学的独立形式。这样，由唐代的变文、传奇，到宋元时代的话本，再到明清时代的小说，我们可以清楚地看到叙事文学由宗教到世俗、由文言到白话、由口头到书面的演变、发展轨迹。

早在唐代的《伍子胥变文》中，我们已经看到了长篇历史故事的痕迹。到了宋代民间艺人的口中，历史故事的内容越来越丰富，情节越来

越复杂，不仅有单个人的历史故事，而且发展出以某个历史阶段为对象，同时讲述若干历史人物的故事。与此同时，北宋出现了孙宽、高恕、孙十五、霍四究、曾无党、尹常卖、李孝祥等专门讲史的名家；南宋仅临安一地就有此类艺人二三十位，其中还不乏女性。为了便于记忆和整理，讲史艺人将口头的故事记录下来，便成为所谓“平话”。

据《四库全书总目提要》记载：“《永乐大典》有平话一门，所收至夥，皆优人以前代轶事敷衍成文而说之。”其中当有一些宋代的作品，可惜此书在英法联军入侵北京时散佚，今天所能见到的只有个别片断。近人赵万里曾从英国牛津大学图书馆所藏的该书中辑出《薛仁贵征辽事略》，据考为宋元时代的作品。除此之外，还有《武王伐纣平话》、《七国春秋平话》（后集）、《秦并六国平话》、《前汉书平话》（续集）、《三国志平话》、《新编五代史平话》（残卷），以及《宣和遗事》等少量作品传世，但其年代也很难确定。除社会动荡、年代久远之外，“平话”大量遗失的情况，还可能与官方人士视之为“稗官野史”而不予重视有关。但据《醉翁谈录》“小说开辟条”的记载，当时的作品是相当丰富的：“也说黄巢拨乱天下，也说赵正激恼京师。说征战有刘、项争雄，论机谋有孙、庞斗智。新话说张、韩、刘、岳，史书讲晋、宋、齐、梁。《三国志》诸葛雄才，收西夏说狄青大略。”值得注意的是，这里除了传统的历史故事外，还有讲述张俊、韩世忠、刘锜、岳飞等抗金英雄的所谓“新话”，这种当代题材的讲史故事，显然具有特殊的现实意义。它们反映了广大民众不甘屈服、反抗侵略的爱国热情。这种热情也曾一度寄托在皇帝赵构的身上：

> 康王单骑躲避，行路困乏，因憩于崔府君庙，不觉困倦，依阶砌假寐。少时，忽有人喝道：“速起上马，追兵将至矣！”康王道：“无马奈何？”其人曰：“已备马矣，请大王疾速加鞭！”康王豁然环顾，果有匹马立于旁；将身一跳上马，一昼夜行七百余里，但见马僵立不进，下视之，则崔府泥马也。（《宣和遗事》后集）

尽管历史上的赵构实为贪生怕死之辈，但在“说话人”的口中，他却被美化成了有若天助的神人。这是因为，“靖康之变”在人民心上留下了一道难以治愈的创伤，而美化逃到南方组织新政府的康王赵构，无疑有助于强调南宋朝廷的合法性，从而有利于团结民众、一致抗金。除此之外，《宣和遗事》后集中，还有“陈思恭舟师几获兀术”“韩世忠败兀术于镇江府”“张俊明州大捷”“牛皋荆门大捷”“岳飞邀击兀术大捷”“十三处战功”等

抗金题材的平话。由此可见，瓦子、勾栏中的“说话”艺术，并非仅仅具有消遣、娱乐的作用，它同样反映了那个时代民族主义的爱国精神。

如果说“讲史”更多地表现出了民族危机背景下的爱国精神，那么“小说”则更多地反映了理学教条桎梏下的反抗情绪。“小说”者，顾名思义，说的无非是那些名不见经书传记、事不登大雅之堂的小人物、小故事，但他们有血有肉、有情有义，最能引起市民听众的共鸣。宋代的“小说”又分三派，一派讲“烟粉”“灵怪”“传奇”，无非是男女恋情、神道妖魔、人世悲欢的故事；一派说“公案”，无非是贪官断案、诉讼恩仇、善恶较量的故事；一派说“铁骑”，无非是民众卫国、勇士抗暴、英雄救主的故事。现已得知的宋人话本小说目录有一百四十余种，大致可以确定的文本约三十余篇，散见于明人汇辑的《清平山堂话本》及熊龙峰刊印的《喻世名言》《警世通言》《醒世恒言》等书中。

正如“平话”较之“变文”有很大的发展一样，“小说”较之“传奇”亦有很大的进步。从内容上看，尽管唐代的传奇中已出现了一些与官方意识形态相矛盾的作品，但作者从文人士大夫的角度出发，更多地沉湎于才子佳人的风流韵事。随着创作主体的变化，宋代的小说则更加鲜明地表现出市民阶层独特的价值标准和情感方式，并以此来挑战“革尽人欲，复尽天理”的理学教条，从而形成了一道富于反叛色彩的文化景观。在这一文化景观中，最为动人的是妇女形象，这是因为宋代妇女受理学的压抑最深，其反抗也就最强烈。《闹樊楼多情周胜仙》中的周胜仙不顾“父母之命，媒妁之言”的婚姻观念，巧妙地向范二郎表达了自己的爱慕之情。当父亲因二郎出身低贱而反对婚约时，周胜仙则矢志不移，愤然而死，并在死后复苏的情况下亲自去樊楼寻找二郎。相比之下，范二郎则为了保全性命，失手打死了误以为是鬼的周胜仙。胜仙死后，仍托梦给二郎，并设法营救因犯杀人罪而被捕入狱的二郎，表现出无怨无悔、至死不渝的爱情观念，从而开启了情之所至、超越生死的爱情主题。《杨思温燕山逢故人》中的郑意娘在战乱中为异族所获，宁死也不愿委身于侵略者。她的死，既表现了对爱情的忠贞不渝，同时也反映了女真铁蹄蹂躏下的中原妇女不甘凌辱、坚贞不屈的反抗精神。相比之下，她的丈夫韩思厚则有些意志薄弱、见异思迁了。这种男女主人公的不同表现，对于那个主张“饿死事小，失节事大”的男权社会，无疑是一种尖锐的批判。《快嘴李翠莲记》中的李翠莲则心性耿直、口无遮拦，全不把封建礼法放在眼里。她出嫁当天就把那些封建愚昧的陈规陋习大骂一通，宁愿出家为尼，也不受“行不露足，笑不露齿”的行为约束，这对于主张“三从四德”的理学思想无疑是一个绝妙的讽刺。

在艺术形式上，宋人的“小说”也比唐人的“传奇”有着明显的进步。出于吸引听众的需要，“小说”的情节一般要比“传奇”更为复杂，也更为多样。如《碾玉观音》依靠人物的性格逻辑来推动情节的发展，《错斩崔宁》则利用巧合的事件来发展故事的进程。不同的结构适应了不同主题的需要，又都能够起到峰回路转、引人入胜的效果。在语言上，出于口头表达的需要，白话体的小说则比文言体的传奇更加通俗易懂，也更加生动活泼。不少作品已不仅具备了独特风格的叙述口吻，而且注重人物语言的个性特征。例如，《快嘴李翠莲记》的开篇处是这样的：

> 入话：出口成章不可轻，开言作对动人情；虽无子路才能智，单取人前一笑声。此四句单道：昔日东京有一员外，姓张名俊，家中颇有金银。所生二子，长曰张虎，次曰张狼。大子已有妻室，次子尚未婚配。本处有个李吉员外，所生一女，小字翠莲，年方二八。姿容出众，女红针线，书史百家，无所不通。只是嘴快些，凡向人前，说成篇，道成溜，问一答十，问十道百。有诗为证：
>
> 问一答十古来难，问十答百岂非凡。能言快语真奇异，莫作寻常当等闲。

这种叙述口吻轻松自如、明白晓畅，既适应讲唱文学的规律，又符合故事本身的特征。再看人物的语言：

> 本宅众亲簇拥新人到了堂前，朝西立定。先生曰：“请新人转身向东，今日福禄喜神在东。”翠莲便道：
>
> “才向西来又向东，休将新妇便牵笼。转来转去无定相，恼得心头火气冲。不知那个是妈妈？不知那个是公公？诸亲九眷闹丛丛，姑娘小叔乱哄哄。红纸牌儿在当中，点着几对满堂红。我家公婆又未死，如何点盏随身灯？”

这种人物的语言更是无遮无拦、极有个性，表现出李翠莲心直口快，全然不把封建礼法放在眼里的反抗精神。

总之，无论是在思想内容还是在艺术形式上，宋代的“话本”都最大限度地汲取了唐代“变文”和“传奇”中有价值的成分，并扬弃其宗教的愚昧和文人的迂腐，从而为明清时代市民文学的发展铺平了道路。

舞榭、歌台中的杂剧、南戏

就在瓦子、勾栏里不断产生出以平话和小说为代表的民间文学的同时，舞榭、歌台中也不断涌现出以杂剧和南戏为代表的戏曲艺术。

中国的戏曲艺术出现得比较晚，而宋、金时代的杂剧是在唐代歌舞戏和参军戏的基础上发展起来的。唐代的歌舞戏，是一种以舞蹈语言来叙述故事情节的戏剧雏形，如《苏中郎》《踏摇娘》等。从内容上讲，这些作品有人物、有情节、有简单的戏剧冲突和粗略的故事情节；从形式上讲，这些作品有歌、有舞、有念白、有武打，具备了戏曲艺术的主要表现手段；从角色上讲，这些作品中有类似丑角的醉汉，也有类似旦角的妇女，初步具备了角色行当的分工。唐代的参军戏，是一种以讽刺为主的喜剧艺术的雏形，如《三教论衡》等。关于其名字的由来，有两种解释方法：一种意见认为，此戏最初是皇帝命优人来戏弄贪官的，由于贪官的职务为参军，故而叫做“参军戏”；另一种意见则认为，由于开元皇帝曾赐优戏演员李仙鹤享受参军待遇，故而由他所创始的这类戏曲便被称作“参军戏”。从内容上看，这类作品有人物、有情节、有简单的戏剧冲突和粗略的故事情节，与歌舞戏相仿佛；从形式上看，这类作品以调笑的语言和滑稽的动作为主，有时也配以歌唱和舞蹈；从角色上看，这类作品一般有两类固定的角色，其中被嘲弄的对象叫做“参军”，嘲弄者称作“苍鹘”。一般认为，中国戏曲的角色分工，就是从这里开始的。

在唐代戏曲萌芽的基础上，宋、金时代的杂剧也滋生出两瓣嫩嫩的叶片，一者是以音乐和舞蹈为主要表现手段的歌舞戏，一者是以对白和动作为主要表现手段的滑稽戏。遗憾的是，无论前者还是后者，都没有剧本传之于世。我们所能见到的，只是周密《武林旧事》卷十中所录的“官本杂剧段数”280本和陶宗仪《辍耕录》卷二十所录的“院本名目”713本。仅从这些存目中，我们还很难得知当时杂剧艺术的详细情况，只能作大致的推断。“官本杂剧段数”中的目录有几乎一半涉及大曲和词调的名目，估计有较强的音乐成分，应属于歌舞戏一类，如“崔护六幺”“莺莺六幺”“闹五伯伊州”“裴少俊伊州”“病爷老剑器”“霸王剑器”“打地铺逍遥乐”“病郑逍遥乐”“三姐黄莺儿”“卖衣黄莺儿”等。这其中的“六幺”“伊州”“剑器”都是曲调的名字，“逍遥乐”“黄莺儿”则是词调的名字，它们所标明的是这些杂剧的音乐形式；而“崔护”“莺莺”“裴少俊”“霸王”“三姐”“病郑”“病爷老”“闹五伯”“打地铺”“卖衣”等，则或为人物的名字，或为故事的名字，它们所标明的是这些杂剧的文学内容。我们知道，唐代流传下来的大曲是一种形式复杂的歌舞体式，一般包括“散曲”“歌”“破”三个组成部分，每一部分又可分若干段落。用这种复杂的音

乐形式来配合复杂的文学内容，是宋人的一个创造，它显然比唐代的歌舞戏更为丰富。而音乐与文学二者的结合，便有了综合艺术—戏曲的性质。然而，需要指出的是，这种新型的综合艺术虽具有戏剧的性质，但与今天的“戏曲”还有着相当大的距离。王国维《宋元戏曲史》就曾认为：“现存大曲，皆为叙事体，而非代言体，即有故事，要亦为歌舞戏之一种，未足以当戏曲之名也。”与之不同的是，“官本杂剧段数”中还有许多没有曲名的篇目，如《调笑驴儿》《三教闹著棋》《三借窑货儿》《双厥投拜》《双卖姐》《风流药》等，估计可能是滑稽戏一类。我们知道，唐代的参军戏一般只有“参军”和“苍鹘”两个角色，“院本则五人。一曰副净，古谓之参军；一曰副末，古谓之苍鹘，鹘能击禽，末可打副净，故云；一曰引戏；一曰求泥；一曰装孤。”（《辍耕录》卷二十五）这种角色的增多，显然比唐代的参军戏增添了艺术的表现能力。更为重要的是，尽管在每部具体的作品中，这五个角色未必全部出场，但他们的分工显然已是代言体而非叙述体了。

从演出环境上讲，宋、金时代的杂剧并不仅限于瓦子、勾栏，而常常是宫廷贵族宴请宾客、饮酒助兴时所不可缺少的节目。《都城纪胜》记载，当时的教坊十三部，“唯以杂剧为正色”；而《武林旧事》称其为“官本杂剧”，亦说明这一艺术在上流社会的风行。从艺术功能上讲，这种源自优人、弄臣的杂剧艺术显然有插科打诨、释恨佐欢的娱乐功能，但也不乏讽刺劝诫、惩恶扬善之政治功效。《梦粱录》卷二十说它“大抵全以故事，务在滑稽，唱念应对通遍。此本是鉴戒，又隐于谏诤”，大概是抓住了问题的关键。《桯史》卷七曾有这样一段记载：

> 秦桧以绍兴十五年四月丙子朔，赐第望仙桥。丁丑，赐银绢万匹两，钱千万，彩千缣，有诏就第赐燕，假以教坊优伶，宰执咸与。中席，优长诵致语，退，有参军前，褒桧功德。一伶以荷叶交椅从之，恢语杂至，宾欢既洽，参军方拱揖谢，将就椅，忽堕其幞头，乃总发为髻，如行伍之巾，后有大巾环，为双叠胜。伶指而问曰：“此何环？”曰：“二胜环。”遽以朴击其首曰：“尔但坐太师交椅，请取银绢例物，此环掉脑后可也！”一坐失色，桧怒，明日下伶于狱，有死者。

“二胜环”与“二圣还”谐音，演戏的优伶借此来指责卖国求荣的权奸秦桧只知饱食俸禄，而将收复中原、迎还二圣的民族大业丢到脑后。这种谏诤方式，显然是发挥了参军戏源于讽刺的喜剧传统。只是在国难当头的

危急时刻，变无伤大雅的“隐谏”为不畏强权的“明诤”，表现出宋、金杂剧的战斗精神。

从现存曲目来看，宋、金杂剧的内容相当驳杂：有借历史题材而慷慨悲歌者，如《霸王剑器》《霸王中和乐》等；有借儿女情长而述悲欢离合者，如《莺莺六幺》《柳毅大圣乐》等；有借神仙道术而鼓吹宗教迷信者，如《慕道六幺》《塑金刚大圣乐》等；有借忠臣烈女而弘扬伦理道德者，如《义养娘延寿乐》《列女降黄龙》等；有借人情世故而揭露世态炎凉者，如《简帖薄媚》《三献身》等；有借奇闻逸事而调笑逗乐者，如《调笑驴儿》《风流药》等；更多的内容则因曲名含混而不可索解。从这一意义上讲，所谓杂剧之“杂”当有两重含义：就形式而言，它是诸色歌舞混杂一体的产物；就内容而论，它是多种题材错综交汇的产物。

南宋以后，与杂剧并行的还有南戏。南戏发源于古称永嘉的温州地区，所以又叫“温州杂剧”或“永嘉杂剧”。此戏突破了原有杂剧的限制：在文学内容方面日趋复杂，使剧情更曲折、动人、富有吸引力；在艺术形式方面也日渐丰富，既有唱、念、做、舞的表现手段，又有生、旦、净、末、丑、外、贴的角色分工，从而对元杂剧和明传奇产生了深远的影响。据钱南扬《戏文概论》搜集，现存“宋元南戏”名目有238种，其中绝大部分难以考定其具体的创作年代，只有《张协状元》及《赵贞女蔡二郎》《王魁》《王焕》《乐昌分镜》五部可以断为是南宋的作品。而且这五部多为残篇，只有《张协状元》一部完整地保存了下来。

与杂剧的创作环境不同，南戏主要在民间流传，属于“下里巴人”的艺术，因而也更具市民色彩；与杂剧的艺术特征不同，南戏的长处不在于讽刺、批评，而在于叙事、抒情。与同时代的平话、小说、杂剧一样，现存的几部南戏所表现的主题无非有二：一是通过国破家亡的历史变故而申述广大民众的不幸遭遇，有着民族主义的爱国情绪；一是通过悲欢离合的爱情生活来申述广大妇女的不幸遭遇，有着男女平等的市民理想。前者如《乐昌分镜》，借助南朝陈亡之际乐昌公主与丈夫在战乱中流离失所而又破镜重圆的故事，来表达遭受女真族侵略的南宋人民反对战争、渴望和平的美好愿望；后者如《张协状元》，通过书生张协一登龙门便绝情休妻的故事，表达了理学压迫下的广大妇女反抗男权专制、渴望婚姻幸福的正当要求。

除了平话、小说和杂剧、南戏之外，介于文学和戏曲之间的讲唱艺术在这一时期也种类众多、颇为繁盛。这其中有反复使用一个词调演唱

的鼓子词，有只唱不说的赚词，而成就最大、水平最高的，当属以《西厢记》为代表的诸宫调。作为一部文学作品的改编者，金人董解元不仅将唐人元稹在四百年前创造的仅有几千字的《莺莺传》扩充为长达五万字的《西厢记》，而且使之在内容和形式方面都有了质的飞跃。在思想内容方面，作为封建士大夫的元稹，是以否定性的态度来处理“崔张悲剧”的。为此，他将崔莺莺描写成一个有“自献之羞”的“尤物”，将张生刻画成一个“善补过”的才子。而作为蔑视礼法的下层文人，董解元是以肯定性的态度来处理“崔张爱情”的，他不仅赞扬了崔莺莺追求性爱自由的合法性，而且也改变了张生“始乱终弃”的行为方式。为了突出作品反抗封建礼教的进步主题，他还把原作中并不突出的老夫人刻画成阻碍崔张婚姻的封建家长，把原作中并不重要的红娘描写成促成崔张爱情的关键人物。这样一来，全部作品中的人物便形成了相互对立的两大阵营：一方是强调门当户对、主张包办婚姻的封建家长，一面是主张情感至上、争取婚姻自由的青年男女，他们之间的冲突既推动了情节的发展，又深化了作品的主题。在艺术形式方面，董解元凭借宋人孔三传所创立的诸宫调这一新的形式，突破了唐代大曲只限于同一宫调的音乐结构，根据不同人物的性格和不同情节的发展需要，使用不同宫调的曲子来组成一套叙事歌曲，加之其文词优美、格调典雅，从而将唐代变文以来的讲唱文学推向了一个新的高峰。

2 “云乍起，远山遮尽，晚风还作”：绘画、雕塑

由于南方经济的发达、封建文化的成熟和赵宋皇家的提倡，偏安一隅的南宋在绘画方面并不比北宋逊色多少，仅元代夏文彦的《图绘宝鉴》一书中提到的南宋画家就有四百余人，足见其风光犹在。

从创作主体的角度分析，我们仍可将南宋画家分为宫廷画家、文人画家、民间画家三大群体。与北宋相比，南宋的宫廷画家继承了工笔写实的创作传统，并在花鸟画的构图、山水画的意境方面有了新的发展。这其中既有由北宋画院逃到南方的苏汉臣、杨士贤、刘宗古等旧人，也有在南方选拔、培养起来的马兴祖、马公显、贾师古、庄宗古、阎次平、萧照、林椿、吴炳、李迪、李嵩、梁楷等新秀，尤其是出现了与老画家李唐并称为“山水四大家”的刘松年、马远、夏圭，开创了“残山剩水”的一代新风，从而对这一时期的绘画创作形成了主导性的推动作用。南宋的文人画家中既有米友人、江参、赵伯驹、赵伯骕、扬无咎、汤正仲、陈容、牟益、赵孟坚等士子，亦有梵隆、法常等僧侣，他们继承了水墨写意的创作传统，率性而发，不拘常法，虽然在理论的首创方面比不上苏轼诸家，在技法的高超方面也难以同王诜等人相媲美，但在诗、书、画融合的技巧上，在忌甜腻、尚生拙、求洒脱的境界上，都使得文人画的风格更加成熟，尤其是他们对竹、石、梅、兰、水仙等创作题材的开拓，为以后的文人士子借助松、竹、梅、兰来抒写怀抱的创作开辟了新的途径，为元代文人画取代院体画的地位埋下了伏笔。各种记载表明，南宋的民间画家数量很大，但在成就上并未出现郭熙、崔白那样从民间进入画院，并能左右一代风尚的名家；在风格上也渐渐失去独立的个性，更多地追随于院体；除李东等少数名家的作品之外，有不少混杂于无款院体画中，至今难以分辨。如此说来，上述三派画家的风格实则只有两种：一是以宫廷画师为主，民间艺人为辅的职业画家，他们以细腻、典雅、写实作为自己的美学追求；二是以文人士子为主、部分僧侣为辅的业余画家，他们以洒脱、自然、写意作为自己的美学追求。然而无论前者还是后者，其主导方向都不是向着粗犷、豪放，而是朝着文秀、雅致方向发展的，这既是封建社会后期的时代精神使然，也是北宋绘画发展惯性的结果。

从审美文化自身发展的轨迹来看，南宋的绘画艺术是沿着北宋的余

绪，朝着温柔细致、典雅含蓄的方向演进的。然而，战争作为一种外在的力量也在某种程度上影响了艺术自身的发展规律。尽管赵宋王朝再次以妥协、苟合的方式获得了偏安江南的稳定局面，但是由“靖康之耻”所引发的民族危机，不得不在艺术创作中流露出几分含冤受辱的愤懑和凄楚哀婉的遗恨。或许，这种现实的愤懑和遗恨在人物画、花鸟画、山水画等不同题材中有着由近及远、由浓渐淡的不同表现方式，可无论如何，这种特定的社会情绪同封建社会后期偏于内敛、含蓄的美学趣味融为一体，便共同构成了南宋绘画艺术的美学特色。

“衔冤含恨”的人物画

如果仅从艺术角度上讲，南宋人物画似不及山水、花鸟画的成就高，但它却以较为直接的方式体现了那个时代爱国主义的民族情绪。说它以“较为直接的方式”，显然是有所保留的。按理说，抗金复国、迎还二圣，本来是名正言顺、理直气壮的事情，但在那个以投降派占据主导地位的南宋王朝，却又有着难言之隐。这种难言之隐，最为集中地表现在李唐的《采薇图》（018）中。该图并不直接描写当时的抗金斗争，而是借助于伯夷、叔齐不食周粟、饿死在首阳山上的历史故事，来表达不在异族统治下苟活的决心。事实上，这种深沉的甚至隐晦的处理方式，不仅开了南宋爱国主义绘画的先河，而且也为后来的作品确立了一个基本的格调。



018　李唐《采薇图》

画面上的两个人物对坐在山间树下，没有过多的动作，也没有过多的渲染，但其憔悴的面色、幽愤的神情已足以表明了一种衔冤含恨、视死如归的决心和勇气。粗看上去，这似乎不如鏖战的场面壮怀激烈；细细品味，却又比厮杀的场景更为感人。

传为萧照的《中兴瑞应图》是一组具有叙事功能的连环插图，全图共分12段，分别列述了高宗赵构从出生经磨难、到梦见钦宗以黄袍加诸其身的成长过程，其中附会着种种祥瑞的“征兆”。同小说、讲史中的类

似主题一样，在北宋灭亡之后，神化南宋的开国君主，不能不说是具有重要意义的。这意义已大大超出了高宗本人的德行和品质，而有着重新论证南宋王朝的正统地位，并以此来凝聚国人的爱国主义功能。此类题材的作品还有李唐的《晋文公复国图》，显然是用晋公子重耳复国当政、重振国威的故事来隐喻高宗赵构，并对其寄予了无限的希望。问题在于，这位靠敌人掳走其父兄才侥幸登上皇帝宝座的“真命天子”，并不是什么文武全才的“中兴君主”，而恰恰是南宋伊始一系列投降、卖国奸臣的总后台。或许是出于个人地位的考虑，他表面上也主张恢复中原、统一国土，而骨子里则最最厌恶那个复仇雪耻、迎还二圣的口号。因此，南宋王朝确立不久，他便与秦桧等人合谋，暗中打击和迫害抗金爱国的仁人志士，致使李纲被贬、赵鼎绝食身亡、岳飞冤死狱中。他还置民族利益于不顾，恬不知耻地同女真统治者签订了卖国求荣的“绍兴和议”，向金称臣献贡。这种现状不可避免地为南宋爱国题材的绘画艺术蒙上了一层阴影，画家们甚至不得不采取一些艺术策略以获得“爱国的合法性”。就是在这幅《中兴瑞应图》中，作者一方面为高宗皇帝歌功颂德，一方面也抨击了卖国求荣的贪官污吏。例如，该图第六段描写赵构出使金国求和，至磁州为群众拦阻，愤怒的群众举棒痛打卖国求荣的副使王云，而赵构则在群众的掩护下得以南逃。事实上，赵构与王云乃是一路货色，而画面的处理方式显然有着独特的用心。

正是由于上述原因，整个南宋的绘画作品中，虽然也有传为刘松年的《中兴四将图》等直接描写岳飞等爱国志士的作品流布于世，而更多的作品则不得不采取借古喻今等隐晦曲折的方式。例如，作者不详的《望贤迎驾图》，不去直接摹写现实生活，而是借“安史之乱”以后唐肃宗在咸阳望贤驿迎接由四川归来的唐玄宗的历史故事，来表达收复中原、迎还二圣的爱国理想。而《折槛图》和《却坐图》则借助汉代忠臣冒死进谏的故事来隐喻当时的爱国志士在朝中的艰难处境。

在当时的历史条件下，南方的人民衔冤含恨，北方的民众更是忍辱负重。金人张瑀的《文姬归汉图》借助汉末文学家蔡邕之女在战乱中被匈奴掳走、12年后重归故里的故事，表露出广大沦陷区民众渴望恢复原有文化和正常生活的热切愿望。这一题材在当时曾被广泛运用，可见其具有普遍的社会意义。

“残山剩水”的山水画

人物画更多地受人文环境的影响，山水画更多地受自然条件的制约。北宋时期，大多数山水画家描写的是黄河流域的自然景色，面对着北方的高山大川，画家们挥毫也便多了几分雄健壮阔的气势；南渡之后，著名画家主要集中在江浙一带，面对着江南的秀丽景色，画家笔下的山水也不能不随之发生变化。随着这一变化的深入，一种新的审美风尚也便自然而然地展现出来，其最为典型者，便是著名的“山水四大家”。

作为“山水四大家”之首的李唐，原为徽宗时期的画院待诏，“靖康之变”以后，他虽年近80，却仍然跋山涉水来到临安，于建炎年间重入画院。而他在不同时期的山水作品，恰恰反映了由北而南的风格变换。北宋时期，他的作品融会了荆浩的险峻和范宽的厚重，山石瘦硬，林木茂密，表现出北方山水的峭拔雄浑。南宋以后，他将老硬的皴法化为淋漓的笔触，将干涩的多层积累代之以简略的皴擦渲染，以此来表现云山雾罩、水天苍茫的江南景色。对此，如果我们将其前期的《万壑松风图》和后期的《清溪渔隐图》加以对比的话，就可以清楚地看到其中的变化。

继李唐之后，光宗时代的画院待诏刘松年进一步体现了江南山水的美学特色。这位南宋画院自己培养起来的一代新秀，自幼生活在钱塘江畔，每日饱览着水乡景色，其笔下的风物也便有着一种天然的秀美和清新。在技法上，他将李唐的皴法变得细碎，更加适于表现园林的曲折和枝叶的飘逸，从而脱尽李唐画中残存的山野自然之风和浑厚苍劲之气。其代表作品《四景山水》（彩图10）以春、夏、秋、冬四季的景色表现西湖地区的园林别墅，在构图上也将李唐的“全景山水”演变为“小景山水”，显得更加清丽、雅驯、灵动、优美，被誉为“画院人中绝品”。

如果说李唐开始了由北及南的画风转变，刘松年确立了南方山水的基本风貌，那么接下来的马远、夏圭则在此基础上进行了更加深入的美学探索。作为光宗、宁宗和宁宗、理宗时代的画院待诏，马远和夏圭纷纷打破了山水绘画的传统格式，即将李唐的“全景山水”、刘松年的“小景山水”演变为“残景山水”：故意避开一览无余、开门见山的构图方法，而在整个画面的一角、半边上大做文章，以期制造出某种以无为有、虚实相生的美学效果，遂有“马一角”“夏半边”之称。今存马远的山水画有《雪图》《水图》《寒江独钓图》等，现以《踏歌行图》（彩图11）论之：该图将一瘦硬峭拔的山峰置于画面的一角，以富有质感的实笔描绘近处的山石树木，以清淡简略的虚笔勾勒远处的云雾峰峦，整个构图完整而又疏朗，留出大片的空白给人以想象的空间。今存夏圭的山水作品

有《溪山清远图》《江山佳胜图》《西湖柳艇图》《梧竹溪堂图》《烟岫林居图》《松崖客话图》《观瀑图》及《山水十二景》中的四段等，现以《松溪泛舟图》（彩图12）论之：该图将近景中摇曳的松树和中景处泛江的小船统统置于画面的下半边，寥寥数笔，只为传神，而将整整一半的篇幅留给远景处无须着笔的江面和天空，给人以计白当黑、回味无穷的美感。不难看出，精心的剪裁、大胆的构图，是马远、夏圭的共同追求。这一追求不仅打破了传统绘画的构图方式，而且引发了审美心理上由繁及简、由实及虚的重大变迁，遂有“马夏画派”的合称。但在具体的艺术风格上，二者亦各具特色：马画皴笔严谨、设色清丽，以典雅高贵取胜；夏画用墨随意、下笔自然，以萧散疏野见长，故有“一文一武”之称。

其实，除了自然环境的变化之外，导致山水画风转变的原因还有两个。一是艺术发展自身的需要，二是社会心态变化的需要。就前者而言，北宋时期的山水画家已用写实的方法将各种可能发挥得淋漓尽致，遂有李成之遒劲、范宽之博大、郭熙之雄浑、王诜之幽深、燕文贵之缜密、王希孟之旷远……因此，南宋的山水画家要想有新的贡献，就必须改弦易辙，从写意的方面入手，在构图的精巧、用笔的简练、意境的营造方面寻求新的突破。王世贞《艺苑卮言》云：“山水，大小李一变也，荆、关、董、巨一变也，李成、范宽又一变也，刘、李、马、夏又一变也。”而不断的更新与变化，则正是艺术发展的规律所在。就后者而言，艺术实践不仅受内部规律的制约，也要受外部环境的影响。我们知道，自然环境的南北差异是自古即有的，早在五代的荆浩、关仝和董源、巨然那里，就有“北水”“南山”之别，但是这种差别在当时还仅仅体现在阳刚之美与阴柔之韵的差异上，并没有像李、刘、马、夏那样变得如此极端。因此，早有学者不无理由地认为，仅从江南山水的自然特征入手来解释南宋绘画之美学特色的做法是远远不够的，还应寻求社会因素等更多方面的理由和根据。如此说来，绘画上的风格演变是在自觉或不自觉地隐喻着社会上的沧海桑田，如果政治上没有出现“半壁江山”的历史局面，艺术上能够出现如此之多的“残山剩水”吗？

“折枝碎叶”的花鸟画

就在宫廷画家在山水题材中不断开拓的同时，文人画家在花鸟题材上也有了新的发展。如果说人物画偏重于反映一个时代的政治风貌，山水画偏重于反映人们生活的自然环境，古代的花鸟画则常常会成为画家本人

修养、品格的象征。正因如此，这一题材才尤为引起文人士大夫的广泛关注。在《图绘宝鉴》记载的百余名南宋文人画家中，能画花鸟画的就有近六十人，出现了扬无咎、徐禹公、汤正仲、赵孟坚、法常、郑思肖等花鸟名家。

自北宋的苏轼、米芾倡导诗画兼容，并以此来抒写情趣、张扬个性以来，绘画的表现功能日益彰显出来。沿着这条道路，南宋的画家进一步汲取了诗歌创作中观物比德、拟人比兴等方法，在诸多的花鸟景物中选择了松、竹、梅、兰、水仙等具有象征意义的题材，来表达自我、彰显个性。然而由于社会的差异、心境的不同，使得南宋的文人不再像北宋那样，追求一种痛快淋漓、潇洒豪放的画境，而是借风中之兰、雪中之梅来表达一种逆境之中卓尔不群的品格、坚贞不屈的操守。

据记载，以墨画梅始于北宋末年衡山华光寺的僧仲仁，他的弟子扬无咎因不满秦桧的卖国行为而多次拒绝做官，并以松石、水仙抒写怀抱，尤以画梅见长。他将其老师浓墨染花的技法改变为淡墨白描，更好地体现了梅花的清丽之态，被誉为“华光后一人”。由于他的创作多取材于山间水滨的野梅，有荒凉之感，无富贵之相，遂与院体画家笔下的“宫梅”形成了巨大的反差。传说高宗皇帝曾将他的作品贬为“村梅”，他则索性自题为“奉敕村梅”，表现出倔强不屈的艺术个性。今存扬无咎的名作有《雪梅图》（彩图13）、《孤竹图》等，从其“雪梅”“孤竹”之名中已不难发现作者于逆境中洁身自好、孤芳自赏的文人心态，而其画面也确实呈现出一种疏枝冷蕊、傲然挺立的艺术形象。他的代表作《四梅图》为纸本水墨长卷，以淡墨画花、浓墨点蕊、焦墨涂枝等技法将梅之未开、欲开、盛开、凋谢四种状态传摹得惟妙惟肖、栩栩如生，标志着画梅艺术的成熟。扬无咎还精通书法和诗词，与其绘画一起被人们合称为“逃禅三绝”。《四梅图》后有自书《柳梢青》词四阕，词、书、画俱佳，集“三绝”为一体，充分显示了文人画所特有的综合艺术修养。

扬无咎的绘画虽然得不到皇室贵族的欣赏，但在文人士大夫中却引起了广泛的共鸣，他的侄子扬季衡、外甥汤正仲、同乡刘梦良、弟子徐禹公等人纷纷追随他的创作，形成了一个以画水墨花竹为特征的“江西画派”。遗憾的是，该派的作品多已遗失，唯有徐禹公的《雪中梅竹图》（彩图14）保存了下来。

传说扬无咎已开始用水墨画兰花、水仙，但目前所能见到的最早的作品却出自赵孟坚之手。赵孟坚虽为宋太祖的十一世孙，但在考取进士后却未能平步青云。他收藏广博、学养深厚，著有《彝斋文编》四卷、

《自书诗卷》二卷、《梅竹诗谱》一卷，是兼贵族、文人、士子三位一体的著名画家。《墨兰图》（019）是他的代表作品。或许是出于对故国的情思，或许是出自对故土的留恋，就连移入浙西的兰花也改变了往常的生长习性，以“一岁才发一两茎”的姿态显示了自身的气节。此花此草，怎能不使那些在金人统治下如鱼得水的汉族官吏感到汗颜呢？除却《墨兰图》《水仙图》之外，赵孟坚还有《岁寒三友图》，其将松、竹、梅三种具有象征意味的植物描绘在同一张画面上的做法对元代以后的文人画产生了深远的影响。

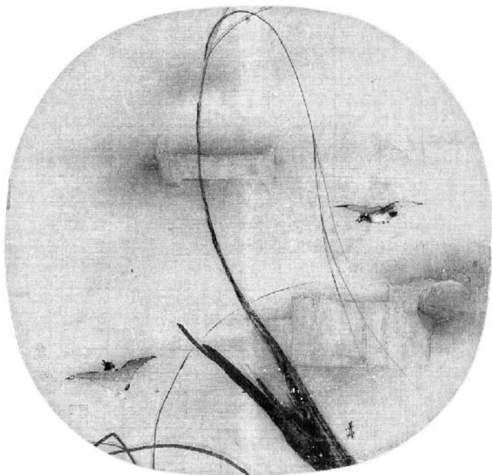


019　赵孟坚《墨兰图》

该图将两株兰花置于荒郊野岭之中，以疏放自然的笔法、一挥而就的气势，画出了兰花在疾风中飒飒飘动的身影，画中的自题诗句云：“六月衡湘着色蒸，幽香一喷冰人清。曾将移入浙西种，一岁才发一两茎。”

与文人画不同，这一时期的宫廷花鸟画基本上承袭了北宋宣和年间的写实作风，工整艳丽有余，风神气韵不足，没有什么重要的进步。只是受“马一角”“夏半边”等山水画的影响，院体花鸟的构图形式也出现了一些变化：全景大幅的轴卷画渐少，残景小幅的装饰画增多。画面常取“折枝碎叶”来营造一种氛围，与山水画中的“残山剩水”遥相呼应。这其中值得一提的是嘉泰年间的梁楷，他虽任画院待诏，但却性情磊落，有文人的习性。据说他曾将皇帝赐予的金带挂在院内，不受而去，表现出独立不依、放荡不羁的品格，故有“梁风子”之称。今存梁楷的《秋柳双鸦图》（020）可谓这一时期宫廷花鸟画的极品。

与山水、花鸟画相并行，这一时期描写房屋的“界画”也不再具有北宋《清明上河图》那样全景俯瞰式的气度，而同“残山剩水”“折枝碎叶”一样，着重经营一亭一阁、一檐一角，给人以想象的空间、回味的余地。



020　梁楷《秋柳双鸦图》

图中枯枝残柳，双鸦环飞，仅用寥寥数笔，便将一幅秋色迷茫、暮气沉重的江南景色烘托而出，给人以无穷的回味、无尽的遐想。

“截膝断臂”的雕塑

就在南宋的绘画艺术不断发现残缺美、含蓄美、人格美的同时，此一时期的雕塑艺术则朝着精致化、世俗化、戏剧化的方向努力。战争的结果，使北方大部分寺院和龛窟沦入文明水准相对落后的金人手中，因而未能有新的、引人注目的成就，佛教雕塑的重心于是便转移到了四川盆地，其中以大足和安岳两地的造像延续时间最长，数量最多，成就最大。

早在汉代张骞出使西域之前，四川即与印度有着文化上的往来，佛教造像源远流长。在宋代特殊的历史环境下，宗教思想发生了一些新的变化。从外部环境看，儒、释、道三教合流的观点已为人们广泛接受；从内部的佛教派别来看，原有的宗派在不断地分化瓦解或重新组合，密宗、禅宗、华严宗、净土宗的影响越来越大。而华严祖觉、禅宗克勤、密宗赵智凤都是四川的名僧，对当地的造像艺术有着重要的影响。“靖康之乱”以后，四川成为抗金的大后方，并以其优越的自然环境和经济条件保持着文化、艺术上的优势。在这种情况下，大足石刻进入了历史上的黄金时代。

若仅以中国佛教的石刻艺术而论，有人将山西云冈视为早期的代表，河南龙门视为中期的代表，四川大足则为晚期的代表，可见其地位

之重要。今存大足石刻共有造像五万余身，分布在四十余处，其中尤以北山、宝顶山的摩崖造像成就最高，它们集中反映了晚唐、五代至南宋时期石窟雕塑艺术发展的风貌。

从艺术风格来看，这一时期的雕塑在格局和气势上已无法同初、盛唐时代相比肩，但在精细和典雅上却有过之而无不及。因此，大足石刻的精华并不在显露部分长达31米的宝顶卧佛，而在宽4米、高4.2米、深6.7米的北山转轮经藏窟。因为前者在体量上不能与乐山大佛相提并论，在艺术上不能与龙门卢舍那佛相媲美，在雕塑史上并无特殊的地位；后者则以其优美的线条、典雅的造型而堪称雕塑史上的上乘之作。首先，该窟的构造颇具匠心：在平顶长方形的洞窟中心设有一石刻的“转轮经藏”，经藏的底部为须弥座，座身中段刻有一大蟠龙，座上围一圈栏杆，刻有50个嬉戏的儿童，神态活泼可爱，上部有八根盘龙石柱，龙柱上顶八角飞檐，直托洞顶，既起到了力学上的支撑作用，本身又是一幅绝妙的艺术精品。围绕着“转轮经藏”分布着各种造像，正壁刻释迦牟尼端坐莲台，左右立迦叶、阿难及观音、大势至菩萨。右壁自内而外为普贤菩萨（021）、日月观音（彩图15）、数珠手观音，左壁自内而外为文殊菩萨（022）、玉印观音（023）、白衣观音，窟口两侧各立一力士。各组雕像既可以独立成龛，又浑然一体，相互衬映。其次，龛窟不仅布局合理，而且造型别致，虽然造像以菩萨为主，但每尊雕像或站或坐，或骑狮或跨象，或手擎日月或凝眸入定，从姿态到举止再到神情，都各具特征而绝不雷同。最后，该窟雕塑的精致程度可谓世所罕见，不仅主尊释迦牟尼和八位菩萨个个精美，就连金刚力士、诸佛弟子以及十余位供养人的造像也都一丝不苟、栩栩如生。在风格上，这组雕塑已完全脱尽西域造像强调身段和肌肤的感官特点，而注重面容、体态和服饰的细节；在技法上也更加注重线的表现力度，强调线与面的结合，因而更具中国雕塑的本土特征。很难说这其中的哪尊雕像可以同龙门的卢舍那大佛相提并论，但放在一起却足以代表宋代雕塑的最高水平。窟内的石壁上尚存绍兴十二至十五年题记五则，可以断定是南宋初期的作品。

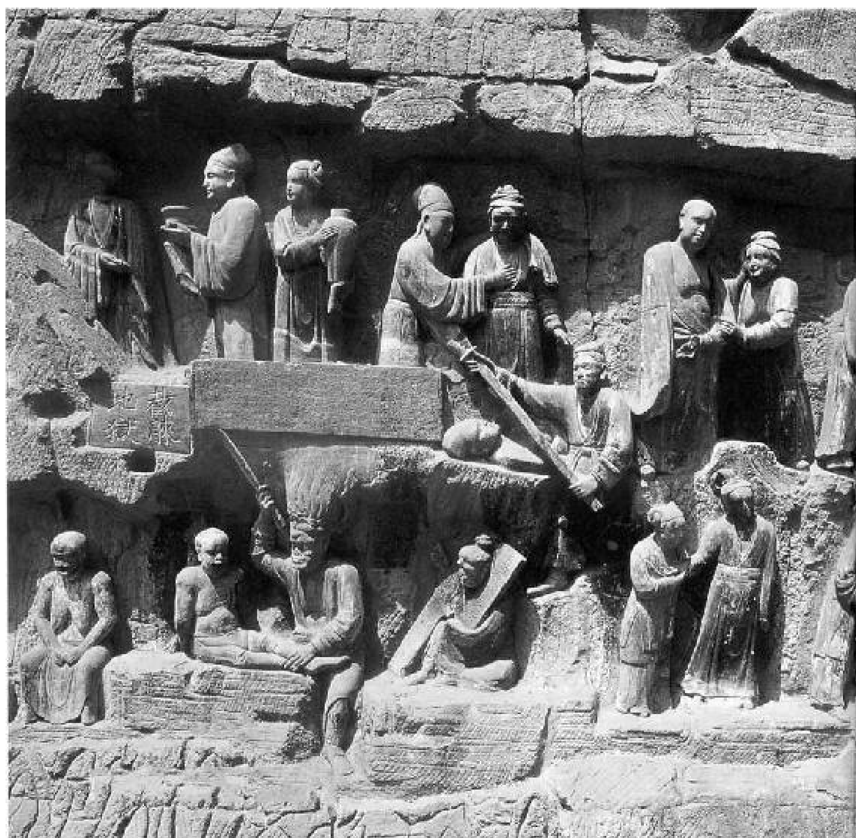




021、022、023　大足北山“转轮经藏”：普贤菩萨、文殊菩萨、玉印观音

在精致化的同时，自北宋即已开始的世俗化倾向在大足石刻中也得到了充分的体现。从根本上说，佛窟塑像世俗化的倾向是与佛教本身本土化的进程相一致的。晚唐五代以来，儒、释、道变三足鼎立为三教合流，而儒家的家族血缘观念和道教的现世享乐精神便不可避免地使彼岸世界的超验佛陀向此岸世界的生活内容靠拢。在新译印度密教传入，佛教诸派融汇，儒、释、道三教合流的高潮中，一些寺院不仅主张吃斋、念佛，而且允许蓄发、娶妻。“绍兴年间浙江下层群众中盛行的‘白云宗’和‘白莲教’，主张综合一切大乘佛法的西藏迦当派，以及主张‘存天理，灭人欲’，宣扬三纲五常，孝亲忠君的理学，可能对绍兴年间川东南一带造像的题材内容和密宗教徒赵智凤所持教理产生影响。”[1]从某种意义上讲，大足石刻的题材可说是前所未有的大杂烩。在这里，我们不仅可以看到南山“三清窟”中道教的原始天尊、灵宝天尊、道德天尊的形象，可以在石门山看到“三皇洞造像”“五通大帝”，在舒成岩看到“玉皇大帝”，而且可以看到将释迦、老君、孔子三龛并列的局面。宝顶的“牧牛道场”以牛比心，用牧人驯牛的过程来隐喻佛教的参禅境界，遂分为未牧（心性蠢犟）、初调（以绳牵引）、受制（挥鞭令服）、回首（遇虎无惧）、驯服（导饮清泉）、无碍（心心相印）、任运（驯势如教）、相忘（物我两忘）、独照（自然适性）、双眠（知空自在）等十组高浮雕；而宝顶的“父母恩重经变图”中层则根据唐人所撰《佛说父母恩重经》雕刻出佛前求子、怀胎守护、临产受苦、生子忘忧、咽苦吐甘、推干就湿、哺乳不尽、洗涤不净、为造恶业、远行忆念等一系列造像。如果说前者还仅是以生活的内容来解说佛法，那么后者则是假借佛经来演义儒教了。然而无论前者还是后者，都表现出极为浓郁的生活内容。这类作品在大足石刻中随处可见，虽少了几分宗教信仰的肃穆和威严，却

多了几分世俗生活的亲切与平易。这其中，“宝顶地狱变相”（024）中的“养鸡女”（025）和“大方便佛报恩经变相”中的“吹笛女”，都是南宋时期的艺术杰作。



024　大足宝顶“地狱变相”（局部）

如果说佛窟艺术的世俗化倾向与西域佛教的本土化进程相一致，那么造像艺术的戏剧化特征则与宗教信仰的下移相同步。我们知道，为了吸引更多的善男信女，敦煌莫高窟中已绘有了大量的经变壁画。受此影响，唐代的变文也具有曲折的故事情节和戏剧性的矛盾冲突。而到了以南宋为主的大足石刻中，在密宗、禅宗的影响下，不仅原有的经变故事以雕塑的形式展现出来，而且一些杂糅儒、道，并大量吸收民间信仰的佛教故事也以类似连环画的形式雕刻成一组组高浮雕，向世人演说着善有善报、恶有恶报的宗教戒律。从艺术上讲，这些作品算不上精致，但却以其特有的戏剧性冲突吸引着文化不高的下层民众，同时也在客观上扩大了古代雕塑的表现能力。以南宋宝顶的“地狱变相”为例，该龛除十方诸佛、地藏和冥府十王外，还详尽刻画了十八层地狱的悲惨情景，表

现了生前犯有不同罪孽的人在地狱中所受刀山、油锅、寒冰、拔舌、锯解、铁床、刀船、截肢等不同待遇：有的衣衫褴褛，在寒风中瑟瑟发抖；有的面目扭曲，在铡刀下挣扎哀号；有的身扛重枷，被压得喘不过气来；有的痛哭失声，诉说着冤屈和不幸……在这里，艺术家借助神学的想象能力，以夸张变形的手法，来表现戏剧性的情节和冲突，将鬼卒们的狰狞面目和受刑者的痛苦表情淋漓尽致地展示出来，令人感到惊心动魄、毛骨悚然。在以往的佛教雕塑中，艺术家大都追求的是美，是和谐，是一种类似希腊雕塑式的“高贵的单纯、静穆的伟大”；然而在这里，善与恶、美与丑、崇高与卑微、欢乐与痛苦，以极富张力的形式出现在同一幅画面之中，因而给人们带来的感受也不再是单纯的、舒缓的、不含痛感的，而是复杂的、强烈的、充满矛盾的了。



025　养鸡女（大足宝顶）

在上述文字中，我们已经从信仰下移的历史需要中解释了这类“截膝断臂”的佛教雕塑产生的原因，但是如果我们将它们与南宋时期“残山剩水”的山水画、“折枝碎叶”的花鸟画放在一起观察，或许还可以发现一些深层的奥秘。在盛唐的视觉艺术已经发展到了一个难以逾越的高峰之后，晚唐五代直至北宋时期所采取的在对象之外寻求意韵的努力在某种程度上被动荡不安的社会局面所打破，在内忧外患的双重压力面前，痛苦不安的南宋艺术家们不得不在更为狭窄、更为极端的形式中发泄自己的郁闷、寄托自己的哀思、发挥自己的个性、展现自己的才华。于是才有了“衔冤含恨”的人物画、“残山剩水”的山水画、“折枝碎叶”的花鸟

画，以及“截膝断臂”的佛教雕塑了。

〔1〕　李巳生《四川石窟雕塑艺术》，《中国美术五千年》第4卷，第532页，人民美术出版社，1991年版。

3 “休去倚危阑，斜阳正在，烟柳断肠处”：诗词、散文

南宋的文学成就，以词最高，诗次之，文又次之。

这是一个民族矛盾和政治矛盾都十分紧迫、十分尖锐的时代，外部的军事威胁和内部的朝政腐败使得文学家们已无法关在书房里吟诗弄句，他们将艺术创作同血与火的现实斗争紧密地联系在一起，于戎马倥偬中指点江山，于刀枪剑雨中激扬文字。因此，这一时期的文学创作虽不及北宋的典雅、考究，却自有其独具的慷慨、悲凉。

根据社会生活的变化，我们可以将南宋时期的文学创作大致分为三个阶段。第一阶段主要指高宗当政和秦桧专权的南宋初期。在这对昏君、奸相的勾结下，岳飞等爱国将领被剥夺了兵权，而且惨遭迫害，致使本来有望胜利的北伐化为泡影，只被作为与金兵讨价还价的筹码，最终以丧权辱国的“绍兴和议”告终。在这个国难当头、朝政黑暗的时代里，文学创作裹携着血水与泪水，发出了愤怒的悲鸣。第二个阶段主要指孝宗当政后的“中兴”时期。为了通过作战而改变宋金的臣属关系，孝宗重新起用了一些曾因主战而遭到贬谪的军政官员，并为死去的岳飞平反昭雪，使得抗金热潮再度出现。第二次北伐的结果改“绍兴和议”为“隆兴和议”，宋不再向金称臣，岁贡也减去十万。孝宗仍不忘中原，积极备战。这一阶段可说是南宋军事上略有进取、政治上比较开明的时期，学术繁荣，教育普及，诗词创作也由单纯抗战的主题拓宽开来，出现了陆游、辛弃疾等内容丰富、题材多样的大文学家。第三个阶段主要指宁宗嘉定元年、因第三次北伐失败而被迫签订“嘉定和议”以后。这次和议改金宋的叔侄关系为伯侄关系，而且附带了大量的赔款和超额的岁贡。与此同时的朝廷政变，使比秦桧有过之而无不及的奸相史弥远从此擅权25年，南宋王朝一蹶不振。在这种情况下，有识之士均感到绝望，一些文学家只得用诗词来释恨佐欢，重新躲进了私人的情感天地……与文学的成就高低大致同步，这一时期创作的情感类型也大致形成了一个前悲愤、中慷慨、后苍凉的峰峦结构：词曲从复兴豪放词风到复归婉约词风，诗歌也从摆脱“江西派”到复归“晚唐体”。

从张元幹、张孝祥到辛弃疾

从艺术发展的内部要求看，南宋的词曲，本应沿着北宋末年的婉约词风，朝着精致而典雅的方向继续发展。但是，无情的战争，打破了象牙塔中的艺术梦境，使得人们来不及在离愁别恨中吟咏私人的情感、在风花雪月里营造美妙的意境，而只能挥剑起舞、立马高歌。就连婉约词派的代表人物，那位在战乱之中颠沛流离的弱女子李清照都写下了“生当作人杰，死亦为鬼雄。至今思项羽，不肯过江东”的《夏日绝句》，还有哪位词人再去浅斟低唱呢？于是，岳飞的《满江红》便成了南宋词苑中的开篇之作：

> 怒发冲冠，凭栏处、潇潇雨歇。抬望眼，仰天长啸，壮怀激烈。三十功名尘与土，八千里路云和月。莫等闲，白了少年头，空悲切。　靖康耻，犹未雪；臣子恨，何时灭。驾长车，踏破贺兰山缺。壮志饥餐胡虏肉，笑谈渴饮匈奴血。待从头，收拾旧山河，朝天阙。

这不是骚人的闲情逸致，也不是墨客的夸大其词，它发自一个出生入死、大败强敌，差一点儿就要挽救宋朝命运的将军之口，难怪其有披肝沥胆之声、折金裂石之力呢！故陈廷焯在《云韶集》中评之为“何等气概，何等志向！千载下读之，凛凛有生气焉”。

与岳飞同时代的“四名臣”也都因抗金爱国而惨遭奸佞的迫害，并用自己的生命写下了不朽的词章，如在高宗面前指责秦桧误国而屡遭贬谪的李光的《水调歌头·过桐江》，在开封保卫战中立有战功，却因“专主议战”而获罪朝廷的李纲的《喜迁莺·晋师胜淝上》，因反对议和绝食而死的赵鼎的《满江红》，因请斩秦桧、王伦、孙近而被贬的胡铨的《好事近》等，在风格和气势上都与岳飞的作品相仿佛，在当时被人们广泛传诵。然而上述英烈还主要只是政治家、军事家，所留词曲不多。南宋初期，真正用大量作品来反映抗金斗争的爱国词人，是被誉为“词坛双璧”的张元幹和张孝祥。

张元幹早年即以诗词闻名，曾以李纲僚属的身份参加开封保卫战，并随李纲被贬而去官，后以将作监丞复职。京都沦陷后，秦桧“专意与敌解仇息兵”（《宋史·秦桧传》），张元幹不屑与奸佞同朝，辞官还乡，但仍关注现实。绍兴八年，退居福州的李纲上书反对和议，张元幹作词以示声援；与此同时，胡铨因上书奏请斩秦桧等三人而遭贬谪，后又被消除官籍，编管新州，张元幹不顾风险，作词为之壮行。这两首《贺新郎》表现了词人的民族气节，遂遭秦桧报复，张元幹被除名为民，交大

理司处置。这两首《贺新郎》也给词人带来了不朽的声誉，开了南宋以来用词曲来反抗投降路线的先声，因而为千古传诵：

曳杖危楼去。斗垂天、沧波万顷，月流烟渚。扫尽浮云风不定，未放扁舟夜渡。宿雁落、寒芦深处。怅望关河空吊影，正人间、鼻息鸣鼍鼓。谁伴我，醉中舞？　十年一梦扬州路。倚高寒、愁生故国，气吞骄虏。要斩楼兰三尺剑，遗恨琵琶旧语。谩暗涩、铜华尘土。换取谪仙平章看，过苕溪、尚许垂纶否？风浩荡，欲飞举。

梦绕神州路。怅秋风、连营画角，故宫离黍。底事昆仑倾砥柱，九地黄流乱注？聚万落、千村狐兔。天意从来高难问，况人情老易悲难诉。更南浦，送君去。　凉生岸柳催残暑。耿斜河、疏星淡月，断云微度。万里江山知何处？回首对床夜语。雁不到、书成谁与？目尽青天怀今古，肯儿曹、恩怨相尔汝？举大白，听金缕。

沧海横流，方显出英雄本色。然而面对着昆仑倾倒、黄流乱注的现实，英雄却感到报国无门、请缨无路了。在投降派的阻挠和迫害下，像李纲、胡铨，以及作者本人这样的仁人志士，都会感到一种难以忍受的压抑和苦闷，他们纵有气吞骄虏的雄心、腰斩楼兰的勇气，却只能任华发平添、宝剑生锈。还有什么比眼睁睁地看着祖国的大好河山被敌人吞并更让人痛苦的事情呢？于是词人只能在夜阑人静之时、于疏星淡月之下独自醉舞，并向惨遭迫害的忠烈表示自己的同情和敬意。这两首词不仅意境苍凉、忧愤深广，而且表达了词人对最高统治者的怀疑和不满，其“天意从来高难问”一句显然是对身为一国之君却屡屡做出投降卖国之举的高宗皇帝画了一个巨大的问号，这在当时无疑是大胆的。在这里，“国”的意义似乎已大于“君”的权威，体现出爱国词人的崇高境界。

张元幹以词著名，兼工诗文，今存词作一百八十余首，有《芦川词》传世。他词风多样，以豪放悲壮为主，继苏轼之后突破了词写离愁别恨、男欢女爱的狭窄题材，把社会生活的重大主题纳入其中，既反映了沦陷地区“群盗纵横，逆胡猖獗”（《石州慢》）的灾难，又表现出南方民众“梦中原，挥老泪，遍南州”（《水调歌头》）的心情；既暗示了“东风妒花恶，吹落梢头嫩萼”（《兰陵王》）的险恶环境，又表达了“整顿乾坤，廓清宇宙，男儿此志会须伸”（《陇头泉》）的勃勃雄心。他善于营造苍凉、凄楚的自然环境，将社会的灾难与自然的景色融为一体，对以后的张孝祥产生了直接的影响。《四库全书总目》云：“其

词慷慨悲凉，数百年后，尚想其磊落之气。”

张孝祥出生的年代比张元幹稍晚，他于绍兴二十四年参加廷试，与秦桧之孙秦埙同场。当时的主考官为讨好秦桧而将秦埙判为第一，张孝祥为第二。高宗皇帝亲读策论后，认为张孝祥“议论雅正，词翰爽美”，将其擢为进士第一，为此而引起了秦桧的嫉妒。及第后，张孝祥又上疏为岳飞鸣冤，更加引起秦桧的忌恨。后来，秦桧诬蔑张浚谋反，张孝祥的父亲张祁也为此而下狱。秦桧死后，张孝祥曾积极协助张浚北伐，因而不断遭到“主和派”的打击和诽谤。如果说张元幹的爱国词以两首《贺新郎》为代表，那么张孝祥的爱国词则以两首《水调歌头》为标志：

> 雪洗虏尘静，风约楚云留。何人为写悲壮，吹角古城楼？湖海平生豪气，关塞如今风景，剪烛看吴钩。胜喜燃犀处，骇浪与天浮。　忆当年，周与谢，富春秋。小乔初嫁，香囊未解，勋业故优游。赤壁矶头落照，淝水桥边衰草，渺渺唤人愁。我欲乘风去，击楫誓中流。

> 濯足夜滩急，晞发北风凉。吴山楚泽行遍，只欠到潇湘。买得扁舟归去，此事天公付我，六月下沧浪。蝉蜕尘埃外，蝶梦水云乡。　制荷衣，纫兰佩，把琼芳。湘妃起舞一笑，抚瑟奏清商。唤起《九歌》忠愤，拂拭三闾文字，还与日争光，莫遣儿辈觉，此乐未渠央。

前一首写于绍兴三十一年（1161）宋军大败金兵于采石矶之后，词人抑制不住内心的喜悦，为战争的胜利而欢欣鼓舞。他从采石之战联想到古代的赤壁之战和淝水之战，从局部战役的胜利生发出扭转全局的信心，希望宋军将领能够像当年的周瑜、谢玄那样，成为挽救国家命运的英雄。后一首写于乾道二年（1166）作者遭谗言落职，从桂林北归、经湘江的途中。词人由自身的经历联想起三闾大夫的不幸，并以屈原那出污泥而不染的高风亮节来勉励自己，要做一名无愧于天地国家的血性男儿。无论是顺境中的前一首，还是逆境中的后一首，都写得张弛得法、开阖有度。作者思接千载，视通万里，将现实的处境放在历史的纬度下加以思考，得意时并不忘形，悲观时并不绝望，可谓有大家风度。在语言风格上，词人善于将历史的典故化入现实的情境之中，信手拈来，毫不生硬。从“吹角古城楼”到“剪烛看吴钩”，从“胜喜燃犀处”到“击楫誓中流”，从“濯足夜滩急”到“晞发北风凉”，从“蝉蜕尘埃外”到“蝶梦水云乡”，使读者可以清楚地看到一个忠贞而又潇洒、执著而又坦荡的词人的

形象。

作为从南宋前期向中期过渡时代的词人，张孝祥词的题材比较广泛，风格也较为多样，在语言的细腻、手法的多样上比张元幹更胜一筹，为大词人辛弃疾的出现铺平了道路。今存词作二百二十余首，有《于湖居士长短句》传世。

从岳飞、“四名臣”到张元幹、张孝祥，南宋词不仅在腥风血雨之中恢复了豪放的气势，而且在金戈铁马之中渐渐有了自己的特点，到了辛弃疾所在的南宋中期，这一特点在相对宽松的社会环境下汇集、凝聚，终于造就了在艺术上能够与苏轼相提并论的一代大家，从而在宋词的历史上出现了新的高潮。

作为一个文武全才、极富传奇色彩的爱国词人，辛弃疾出生在当时已经沦陷了的山东历城。22岁时，他随济南起义的耿京反抗金廷，并劝说耿京并入南宋部队的统一行动。绍兴三十二年（1162），朝见高宗的辛弃疾在返回部队的途中听说叛徒张国安将耿京杀害，遂带领50轻骑兵冲入5万之众的兵营，生擒张国安并号令部队重新反正，其英雄壮举，令朝野震动。南归之后，辛弃疾的抗金事业并不平坦。他虽然多次上表，进献谋略，但或被派去整顿地方事务，或被征调讨伐农民暴动，或被迫赋闲隐居，陷于英雄无用武之地的境遇。直到晚年才被重新起用来准备北伐，却已难以亲赴沙场，杀敌立功了。然而，也正是这种特定的遭遇，使他有更多的时间研习文字，最终成为一代词宗。

从数量上看，辛弃疾存词629首，是宋代词人中最为多产的一家。其中抗金爱国的篇章虽不占多数，却反映了这位爱国志士不同时期的精神面貌：

> 壮岁旌旗拥万夫，锦襜突骑渡江初。燕兵夜娖银胡䩮，汉箭朝飞金仆姑。　追往事，叹今吾，春风不染白髭须。却将万字平戎策，换得东家种树书。（《鹧鸪天》）

> 醉里挑灯看剑，梦回吹角连营。八百里分麾下炙，五十弦翻塞外声，沙场秋点兵。　马作的卢飞快，弓如霹雳弦惊。了却君王天下事，赢得生前身后名。可怜白发生！（《破阵子》）

> 千古江山，英雄无觅，孙仲谋处。舞榭歌台，风流总被、雨打风吹去。斜阳草树，寻常巷陌，人道寄奴曾住。想当年、金戈铁马，气吞万里如虎。　元嘉草草，封狼居胥，赢得仓皇北顾。四十

三年，望中犹记，烽火扬州路。可堪回首，佛狸祠下，一片神鸦社鼓！凭谁问：廉颇老矣，尚能饭否？（《永遇乐》）

前一首以回忆的形式遥想自己青年时代的英雄伟业，中一首以梦境的形式怀念自己中年时代的军旅生涯，后一首以怀古的形式表达自己老年之后壮心未泯的爱国理想。虽时代不同、境遇不同，却都有一种时不我待的紧迫感和挥斥方遒的英雄气，可说是将苏轼开创的豪放词风发展到了一种新的境界。正所谓“大声镗鞳，小声铿鍧，横绝六合，扫空万古”（刘克庄《辛稼轩集序》）。

作为风格多样的文学大师，辛弃疾不仅有阳刚的一面，而且有阴柔的一面，其高明之处就在于可以在不同的主题、不同的题材、不同的心境中展现出不同的面貌。开阔处，他有“举头西北浮云，倚天万里须长剑”（《水龙吟》）的气势；精巧处，他有“众里寻他千百度，蓦然回首，那人却在，灯火阑珊处”（《青玉案》）的妙语；归隐处，他有“吾庐小，在龙蛇影外，风雨声中”（《沁园春》）的境界；赋闲时，他有“大儿锄豆溪东，中儿正织鸡笼，最喜小儿无赖，溪头卧剥莲蓬”（《清平乐》）的心境；开心时，他有“人远近，路横斜，青旗沽酒有人家”（《鹧鸪天》）的情趣；寂寞时，他有“把吴钩看了，栏杆拍遍，无人会，登临意”（《水龙吟》）的感慨；兴起时，他有“少年横槊，气凭陵，酒圣诗豪余事”（《念奴娇》）的豪情；颓唐时，他有“杯，汝来前。老子今朝，点检形骸”（《前调》）的漫语……如果说北宋时期的柳永、苏轼都曾为丰富词的表现形式做出过贡献的话，那么将这种形式发展到淋漓尽致的境界，则莫过于辛弃疾了。在他这里，几乎任何思想、任何情绪、任何需要表达的东西，都可以随手拈来，化为庄谐不一、雅俗共赏的词句，给人以或惊、或喜、或悲、或怨的美感享受。

从姜夔、吴文英到张炎

从岳飞、“四名臣”到张元幹、张孝祥，再到辛弃疾，我们可以清楚地看到北宋后期渐趋衰落的豪放词风又有了重新上升直至发扬光大之势。然而物极必反，当词这种文学形式到了无所不能、无所不表的时候，其独具的艺术特征也必然会遭到不同程度的削弱。这在苏轼那里如此，在辛弃疾这里同样如此。因此，尽管辛弃疾在当时的词坛上影响巨大，且有陈亮、刘过等人相追随；但是，随着社会形势步入南宋后期萎靡不振的

状态，民族情绪的衰落和艺术自身的发展都使得词风有了新的变化。于是，正像北宋的苏轼之后有了周邦彦、李清照一样，南宋的姜夔、吴文英也将辛弃疾的豪放词风引向了相反的方向。于是，婉约词的时代再次到来了。

姜夔（026）大约比辛弃疾晚生15年，曾与晚年的辛弃疾有过文字交往。但在受到辛词影响的同时，姜夔却走出了一条属于自己的艺术道路。同以往的豪放词人一样，辛弃疾在追求宏放的气势和多样的表现手段的同时，也不可避免地暴露出了书面化、散文化的弱点。而姜夔词恰恰从此处入手，在音律的和谐与修辞的考究方面，做出了自己独特的贡献。姜夔精通音律，对词的选调定腔和审音协律都极为内行，在他现存的八十余首词中，有17首附有自注的工尺旁谱，是流传至今的唯一的宋代词乐文献。除采用原有的填词方法之外，他还首创了先有词、后协律的“自度曲”，真正做到了平仄得体、声情并茂。他的词，不仅音律优美，而且修辞精到，善于利用通感、拟人等手法，创造出“数峰清苦”（《点绛唇》）、“冷月无声”（《扬州慢》）、“墙腰雪老”（《一萼红》）、“枕簟邀凉”（《惜红衣》）、“夜长争得薄情知，春初早被相思染”（《踏沙行》）、“淮南皓月冷千山，冥冥归去无人管”（《踏沙行》）之类凄清幽冷而又楚楚动人的意境。



026　姜夔石刻像

在生活经历上，姜夔一生布衣，四处飘零，常以清客的身份寄人篱下，死后至贫而不能葬。在这种状态下，他虽也关注国家的命运、民族的兴亡，但其爱国题材的作品已不占主导地位，其词章更多是抒发羁旅之愁和身世之感。尽管他的创作活动主要是在开禧北伐之前，但其艺术内容已率先具有了南宋后期的特点：

> 淮左名都，竹西佳处，解鞍少驻初程。过春风十里，尽荠麦青青。自胡马窥江去后，废池乔木，犹厌言兵。渐黄昏，清角吹寒，都在空城。　杜郎俊赏，算而今、重到须惊。纵豆蔻词工，青楼梦好，难赋深情。二十四桥仍在，波心荡、冷月无声。念桥边红药，年年知为谁生。

这首《扬州慢》写于金兵南侵16年后的扬州，面对昔日繁花似锦、而今满目疮痍的荒城，词人虽有亡国之恨，却无复国之心了。诚如陈廷焯《白雨斋词话》中指出的那样，“‘犹厌言兵’四字，包括无限伤乱语，他

人累千百言，亦无此韵味。”细细玩味，其中之义或有三层：第一，南宋朝廷一再镇压爱国志士的行为已彻底使人心灰意冷；第二，几次北伐的实际战果也使人们的希望一再落空；第三，广大民众在战乱中颠沛流离的苦难现实更使词人感到痛心疾首。于是，姜夔便只有化悲壮为悲凉了。这里的一字之差，恰恰标志着南宋前期词风向后期词境的转折。

同姜夔一样，吴文英终生不仕，以布衣出入于公卿之门，而他那见于沈义父《乐府指迷》中的词学主张，也与姜夔有着相近之处：“音律欲其协，不协则成长短之诗；下字欲其雅，不雅则近乎缠令之体；用字不可太露，露则直突而无深长之味；发意不可太高，高则狂怪而失柔婉之意。”其实，词坛上的姜夔、吴文英很容易使人联想起画苑里的马远、夏圭，当前人将全景山水描摹殆尽之后，后人便只能从小处着眼、细处入手了。于是，正像马远、夏圭喜欢在“残山剩水”上做文章一样，姜夔、吴文英则专爱在“只言片语”上下功夫。故张炎《词源》云：“梦窗如七宝楼台，眩人眼目，碎拆下来，不成片段。”吴文英现存词三百余首，声律和谐，意境狭窄，有凄迷朦胧之幽，无开阔辽远之势，比姜夔词更加具有南宋后期的艺术特征：

> 渺空烟四远，是何年、青天坠长星？幻苍崖云树，名娃金屋，残霸宫城。箭径酸风射眼，腻水染花腥。时靸双鸳响，廊叶秋声。　宫里吴王沈醉，倩五湖倦客，独钓醒醒。问苍波无语，华发奈山青。水涵空、阑干高处，送乱鸦、斜日落渔汀。连呼酒，上琴台去，秋与云平。（《八声甘州》）

该词以灵岩山吴国遗址为背景，在想象和幻想中感世伤怀，有所寓意。但语言跳跃、含义隐晦，与姜夔词又有不同。

在南宋后期的词坛上，除姜夔、吴文英影响巨大外，属于婉约派的词人，还有史达祖、高观国、卢祖皋、周密、陈允平、王沂孙等，他们大都远绍周邦彦、近师姜夔，以怀人、怀旧、怀古为题材，有着“亡国之音哀以思”的共同特点。而将这一特点在理论和实践上发挥到极致的，则是宋末元初的张炎。

作为名门显贵的后代，张炎同时经历了宋室的覆亡、家道的衰落、身世的艰难，因而自有其深刻的悲剧体验。在艺术上，有人赞美他无周邦彦、姜夔两家之短，而兼有两家之长。即是说，他不仅音律严谨，而且内容平实。其代表作《甘州》似乎证实了这一点：

记玉关、踏雪事清游。寒气脆貂裘。傍枯林古道，长河饮马，此意悠悠。短梦依然江表，老泪洒西州。一字无题处，落叶都愁。　载取白云归去，问谁留楚佩，弄影中洲？折芦花赠远，零落一身秋。向寻常野桥流水，待招来、不是旧沙鸥。空怀感，有斜阳处，却怕登楼。

这是张炎45岁寄寓绍兴时的作品，主要写北游大都的失意和怀念故国的情思，充满了身世漂泊的苦恼和前途无望的感伤。词风细腻而不雕琢，严整而不板滞。难怪《四库全书总目》称其“苍凉激楚，即景抒情，备写其身世盛衰之感，非徒以剪红刻翠为工。至其研究声律，尤得神解，以之接武姜夔，居然后劲”呢。

张炎不仅存词三百多首，而且有《词源》二卷，上卷论词的音乐形式，下卷论词的创作技巧，是继李清照《词论》之后又一部影响深远的理论著作。在李清照有关“词别是一家”的理论基础上，张炎从风格、技巧等各个方面，进一步探讨了词的创作规律，主张格调上要“清空”、思想上要“淳厚”、音律上要“雅正”。作为南宋婉约词派的理论总结，张炎不仅认为柳永词“为情所役”，有失“雅正之音”；辛弃疾的创作属于“豪气词”而非“雅词”，或者从严格意义上说只是“长短句之诗”而已；甚至对李清照间或以“俚词”入歌的做法也表示了不满。尽管从维护“词的纯洁性”的角度上看，这些观点也并非全无道理；尽管《词源》在构思、命意、句法、字法、用典等具体技巧上，都不乏精到的分析；但是，当词这种原本来自民间的艺术形式，发展到了要与复杂的社会生活和丰富的人类情感相疏离的时候，它的衰亡便自然而然地接踵而至了。从这一意义上讲，张炎的《词源》既可被看成是南宋婉约词风的理论总结，又可被看成是词之衰落的理论标志。

元代以后，词的形式尽可以继续地高雅下去，但影响时代的艺术将让位于更加俚俗的曲。

从范成大、杨万里到陆游

南宋的词人没有不作诗的，而南宋的诗人也没有不填词的。因此，这里的诗人和词人本没有一个严格的界限，只是根据其成就的偏重而相对区分而已。受社会生活的影响，如果说南宋的词风有着一个由从复兴豪放派到重归婉约体的过程，那么南宋的诗风则有着一个从摆脱江西派到重归晚唐体的过程，且二者的发展轨迹基本上是同步的。

南宋的诗歌，本是沿着北宋的江西诗派发展下来的。南宋初年，有韩驹、吕本中等人驰骋于前，曾幾、汪藻诸家徘徊于后，活跃在诗坛上的大多属于江西诗派。但是，由于此派诗风过多地强调书本修养而忽视生活内容，不能适应紧迫的抗金斗争，因而成就不大。直到南宋中期，出现了范成大、杨万里，情况才有了实质性的变化。

范成大在绍兴二十四年考取进士，入仕之前，他便抱有重振国威的远大理想。“绍兴和议”达成后，朝廷为了接待金使，曾特地建造了富丽堂皇的姑苏馆，以供其居住和享受。对此，范成大深感不满，写下了《秋日二绝》，其中一首讽刺道：“碧芦青柳不宜霜，染作沧洲一带黄。莫把江山夸北客，冷云寒水更荒凉。”入仕不久，他便赶上了“孝宗中兴”，有了用武之地。乾道六年，孝宗决意废除使臣向金国跪拜受书这一耻辱性礼仪，朝中大臣均不敢受命，唯范成大挺身而出，抱着必死的决心出使金国。他在金銮殿上大义凛然、从容抗辩的行为，使金主也不得不感到敬佩，结果竟像当年秦王对蔺相如那样，使之礼毕而归了。正是在这次出使金国的过程中，范成大写下了一组慷慨悲壮的爱国诗篇，其《会同馆》云：“万里孤臣致命秋，此身何止一沤浮。提携汉节同生死，休问羝羊解乳不！”

范成大存诗一千九百余首，“大篇短章，传播四方”。在艺术上，他早年受“江西派”的影响，也曾写过一些堆砌典故、阐发议论的作品，但开阔的政治视野和丰富的仕宦经历使他的创作渐渐从单纯的书本中转移出来，以面对活生生的社会现实。他晚年所作的《四时田园杂兴六十首》既描绘了田园景色的美好，又反映了农村生活的艰辛，为古代的田园诗开辟了新的局面：

> 梅子金黄杏子肥，麦花雪白菜花稀。日长篱落无人过，惟有蜻蜓蛱蝶飞。
>
> 昼出耘田夜绩麻，村庄儿女各当家。童孙未解供耕织，也傍桑阴学种瓜。
>
> 新筑场泥镜面平，家家打稻趁霜晴。笑歌声里轻雷动，一夜连枷响到明。
>
> 垂成穑事苦艰难，忌雨嫌风更怯寒。笺诉天公休掠剩，半偿私债半输官。

与江西诗派“无一字无来处”的创作理念不同，这组由60首七绝所组成的

田园诗，其“来处”不在书本，而在生活。因此，它们虽不够风雅，不够艰深，但却伴随着劳动的汗水而散发出泥土的芬芳。

杨万里，号诚斋，是与范成大同年的进士。他在仕途上的成就不如范成大，但在诗歌上的影响却有过之。《江湖集》自序中云：“予少作有诗千余篇，至绍兴壬午年七月皆焚之，大概江西体也。”在摆脱了“江西派”的束缚之后，杨万里师法自然，独出机杼，创立了别具一格的“诚斋体”。与“江西派”以学问为诗，强调出处、来历不同，“诚斋体”以生活为诗，强调感受和体验；与“江西派”以议论为诗，强调理趣、思辨不同，“诚斋体”以情趣为诗，强调情感和想象。杨万里在《荆溪集》自序中指出：“步后园，登古城，采撷杞菊，攀翻花竹，万象毕来，献余诗材。”因此，他的诗大都有感而发，率性而至，不堆垛，不执拗，不粘着，不深奥，清新自然，明白晓畅。

> 毕竟西湖六月中，风光不与四时同。接天莲叶无穷碧，映日荷花别样红。（《晓出净慈寺送林子方》）
>
> 社日今年定几时，元宵过了燕先归。一双贴水娇无奈，不肯平飞故仄飞。（《正月二十八日峡外见燕子》）
>
> 天上云烟压水来，湖中波浪打云回。中间不是平林树，水色天容拆不开。（《过宝应县新开湖》）
>
> 霁天欲晓未明间，满目奇峰总可观。却有一峰突然长，方知不动是真山。（《晓行望云山》）

杨万里存诗四千两百余首，除了上述清新明媚的风景诗之外，还有一些抗敌御辱的爱国诗和关心民众的悯农诗。这些诗仿佛是一股清新的空气，吹彻了令人窒息的诗坛。

如果说范成大和杨万里体现了南宋诗歌摆脱“江西派”的影响，走向现实生活的努力；那么陆游则百尺竿头更进一步，踏上了南宋诗坛新的高峰。陆游出生的第二年，正值金兵攻陷开封，在随家人逃往南方和以后的成长过程中，他渐渐生发出收复河山、抗金雪耻的雄心壮志，并以此作为终生的追求。29岁时，陆游赴临安应考，初试成绩名列第一，但因居于秦桧孙子之前，又常不忘国耻、“喜论恢复”，竟在复试时被除名。直到秦桧死后，他才得到起用。孝宗即位后，主战派占了上风，主持北伐的张浚对陆游十分赏识，予以重用。但北伐失利、隆兴议和后，张浚即被解职，陆游也因“鼓唱是非，力说张浚用兵”而遭罢黜。直到46

岁时，陆游才又出任夔州通判，后应四川宣抚使王炎的邀请，入幕府襄理军务。在此期间，他身着戎装，走遍了汉中一带的军事要塞，写下了不少慷慨悲壮的边塞诗。然而随着王炎的去职，壮志未酬的陆游再次被委以闲差，只得借酒浇愁，宣泄内心的苦闷。54岁后，陆游离开四川，曾幾度在福州、江西、严州等地出任公职，但大多时间过着清苦寂寞的在野生活。尽管如此，他仍然念念不忘复国大业，直到晚年还不断撰写爱国诗篇。由此可见，他的一生与张元幹、张孝祥乃至辛弃疾等爱国词人有着不少相近之处。

陆游在南宋诗坛上的地位，正可与辛弃疾在南宋词苑中的贡献相媲美。从数量上看，陆游才思敏捷，下笔神速，曾自编《剑南诗稿》，至今仍存诗九千三百余首。从质量上看，陆游诗不仅内容丰富、风格多样，而且贯穿着一股蓬勃激越的爱国热情。

> 早岁那知世事艰，中原北望气如山。楼船夜雪瓜洲渡，铁马秋风大散关。塞上长城空自许，镜中衰鬓已先斑。《出师》一表真名世，千载谁堪伯仲间！（《书愤》）
>
> 僵卧孤村不自哀，尚思为国戍轮台。夜阑卧听风吹雨，铁马冰河入梦来。（《十一月四日风雨大作》）
>
> 死去元知万事空，但悲不见九州同。王师北定中原日，家祭无忘告乃翁。（《示儿》）

前一首以回忆的形式抒发自己年轻时代气壮山河的锐气，中一首以梦境的方式表达自己中年时代为国戍边的热望，后一首以遗嘱的方式吐露自己暮年时代事业未竟的遗憾。尽管诗中反映的年代不同、境遇不同，却始终潜藏着以身报国的理想和壮志未酬的悲愤，因而显得深沉有力、悲壮动人。梁启超在《读陆放翁集》中评价道：“诗界千年靡靡风，兵魂销尽国魂空。集中十九从军乐，千古男儿一放翁！”

作为风格多样的文学大师，陆游不仅有阳刚的一面，也有阴柔的一面，其高明之处就在于可以在不同的主题、不同的题材、不同的心境中展现出不同的面貌。开阔处，他有“九轨徐行怒涛上，千艘横系大江心”（《度浮桥至南台》）的气势；精巧处，他有“山重水复疑无路，柳暗花明又一村”（《游山西村》）的妙语；急切处，他有“老子犹堪绝大漠，诸君何至泣新亭”（《夜泊水村》）的怒吼；闲暇时，他有“小楼一夜听风雨，深巷明朝卖杏花”（《临安春雨初霁》）的情趣；开心时，他

有“更呼斗酒作长歌，要使天山健儿唱”（《九月十六日夜梦驻军河外遣使招降诸城觉而有作》）的欢歌；寂寞时，他有“此身合是诗人未？细雨骑驴入剑门”（《剑门道中遇微雨》）的感慨；兴起时，他有“苜蓿连云马蹄健，杨柳夹道车声高”（《山南行》）的豪情；怀旧时，他有“伤心桥下春波绿，曾是惊鸿照影来”（《沈园》）的感伤……在这里，即使采用了典故，变换了出处，也总是与特定的生活环境相贴切，与特定的思想情感相暗合，而没有生搬硬套、卖弄才学之感。

从“永嘉四灵”“江湖诗派”到严羽

尽管杨万里和陆游都在摆脱“江西派”的过程中为诗歌赋予了更加复杂的社会内容和更加多样的表现形式，但由于因袭太久、浸染太深的缘故，就连二者也没有摆脱殆尽。在这一方面，成就不高、影响不大的“永嘉四灵”和“江湖诗派”却显示出更加自觉、更加彻底的努力。于是，进入南宋后期以来，一股反对“江西派”、复归“晚唐体”的思潮出现了。

所谓“永嘉四灵”，是指在诗歌创作上主张另辟蹊径的赵师秀、徐照、翁卷、徐玑。由于他们四人中有三位籍贯为温州永嘉，且字号中皆有一个“灵”字，故以此闻名。从生活经历上看，此四人半为薄宦、半为布衣，地位和声名都不显赫；从艺术创作上看，他们虽留下了一些状物写景、感世伤怀的警联秀语，但多有句无篇、因狭出奇，成就和影响都不太大。他们的意义，就在于明确地举起了反对“江西派”的旗帜，并以“晚唐体”而代之。

我们知道，自北宋黄庭坚以来，“江西派”的出现，本是在唐诗已占尽的天地之外为宋诗的发展开辟出一条捷径。在一定的历史时段内，这种主张精研翰墨、尽显才学、独抒义理的美学思想也确乎为诗坛增加了某些新的声色。尤其是在注重前人创作成就的基础上，“江西派”总结出一套“夺胎换骨”“点铁成金”之类的创作方法，使诗歌创作似乎有了学习的门径，其影响也便绵延不绝、愈演愈烈起来。甚至在某种意义上讲，“江西派”的美学特征已代表了宋代诗歌的基本特色。但是，当艺术的创作成为一种可供学习和效法的模式之后，当书本之“流”取代了生活之“源”以后，当理性的思辨代替了感性的领悟之后，诗歌创作也便要沦落为一种知识竞赛和文字游戏了。从这一意义上讲，“江西派”在宋代的影响，是弊大于利的。事实上，确乎有不少人像邯郸学步一样，在“江西派”的章法面前麻木了自己的感官、丧失了自己的天性。正像钱钟书所指

出的那样，“古代作家言情写景的好句或者古人处在人生各种境地的有名轶事，都可以变成后世诗人看事物的有色眼镜，或者竟离间了他们和现实的亲密关系，支配了他们观察的角度，限止了他们感受的范围，使他们的作品‘刻板’、‘落套’、‘公式化’。他们仿佛挂上口罩去闻东西，戴了手套去摸东西。譬如赏月作诗，他们不写自己直接的印象和切身的情事，倒给古代的名句佳话牢笼住了”[1]。也正是在这一角度上讲，“永嘉四灵”反对“江西派”的理论和实践也才有了进步意义。

作为一种矫枉过正的诗学主张，“永嘉四灵”针锋相对地把“江西派”的“资书以为诗”改变成“捐书以为诗”，把“江西诗派”的“无一字无来处”，改变为“以不用事为第一格”，这样一来，他们便把生活之“源”与书本之“流”的关系重新颠倒了过来。为了给这些富有变革意义的观点寻找理论根据，他们将目光由“江西派”移向了“晚唐体”。对于晚唐诗人，黄庭坚在《与赵伯充》一文中曾有定论：“学老杜诗，所谓‘刻鹄不成尚类鹜’也；学晚唐诸人诗，所谓‘作法于凉，其敝犹贪；作法于贪，敝将若何！’”在这里，“永嘉四灵”之所以重新抬出“江西派”最看不起的“晚唐体”，除了有反其道而行之的意义之外，还有着另外三个原因。第一，从题材上看，晚唐诗人以绝句为多，这种短小的体制是最不便夹缠典故和学识的；第二，从风格上看，除李商隐等个别人物外，晚唐诗人也确乎少有书袋气息，比较简洁明快；第三，从内容上看，在国势颓危、前途无望的南宋后期，人们已不再奢望什么“盛唐气象”，倒很容易在晚唐诗人的怀旧和苦吟之中找到共鸣。因此，“晚宋人”学“晚唐体”也就不是什么难以理解的事情了。其实，早在“永嘉四灵”之前的杨万里和潘柽等人，就已经表示过对晚唐诗人的兴趣，只不过当初时机未到，没有引起普遍关注而已。需要指出的是，“永嘉四灵”的“晚唐体”，其实主要是指贾岛、姚合等苦吟诗人，这既与“苦吟派”强调言由己出的创作原则有关，也与“永嘉四灵”自身的器具狭小有关。由于学者和被学者都没有深邃的目光和开阔的视野，便注定了学习的结果虽有灵性却成不了大气了：

> 黄梅时节家家雨，青草池塘处处蛙。有约不来过夜半，闲敲棋子落灯花。（赵师秀《约客》）
>
> 一天秋色冷晴湾，无数峰峦远近间。闲上山来看野水，忽于水底见青山。（翁卷《野望》）
>
> 水满田畴稻叶齐，日光穿树晓烟低。黄莺也爱新凉好，飞过青

山影里啼。（徐玑《新凉》）

在“永嘉四灵”前后，江湖上还漂泊着不少生活经历和艺术主张均较为近似的诗人，如姜夔、刘克庄、戴复古、方岳、周文璞、叶绍翁、乐雷发等。他们大多不事科举，以诗文而干谒公卿，在艺术主张上也都渐渐成了“江西派”的对立面。由于时人陈起曾将他们的诗稿陆续编辑成《江湖集》《江湖前集》《江湖后集》《江湖续集》刊印，遂有“江湖诗人”之称。

在理论上，“江湖诗人”与“永嘉四灵”大同而小异：他们虽也反对“江西派”的掉书袋，但却不主张完全放弃书本知识。曾为南宋后期婉约词的发展开创新局面的姜夔不仅留有180首诗篇，还写下了颇有见地的诗论著作《白石道人诗说》。同“永嘉四灵”一样，姜夔也反对“江西诗派”以书本为根据的创作法则，但他却并不是简单地废法，而是要把“江西派”有关“死法”“活法”的观点颠倒过来：“向也求与古人合，今也求与古人异”（《诗集·自叙二》），认为研习古诗并不是要沿袭古法，而恰恰是要超越古人，这显然比“永嘉四灵”捐弃一切书本知识的口号更加辩证。比姜夔晚些时候的刘克庄也有类似的观点：一方面，他认为“江西派”的“资书以为诗失之腐”；另一方面，他又认为“永嘉四灵”的“捐书以为诗失之野”（《韩隐君诗序》），希望为诗歌探索出一条既富有创作活力，又不失文化品格的创作道路。

在实践上，“江湖诗人”比“永嘉四灵”开阔而驳杂。他们虽也取法于晚唐，但感兴趣的不光是贾岛、姚合，更有杜牧、许浑、温庭筠、李商隐、皮日休、陆龟蒙等人；他们虽然也以抒发羁旅愁思等私人情感为主，但又不乏激扬愤慨的爱国之作。除去其各自的特性之外，这派诗人似乎确有一种落魄江湖的共同特征，一种临近衰亡的末世情调：

细草穿沙雪半销，吴宫烟冷水迢迢。梅花竹里无人见，一夜吹香过石桥。（姜夔《除夜自石湖归苕溪》之一）

江头落日照平沙，潮退渔船阁岸斜。白鸟一双临水立，见人惊起入芦花。（戴复古《江村晚眺》之一）

诗人安得有青衫，今岁和戎百万缣。从此西湖休插柳，剩栽桑树养吴蚕。（刘克庄《戊辰即事》）

漠漠余香着草花，森森柔绿长桑麻。池塘水满蛙成市，门巷春深燕作家。（方岳《农谣》）

从杨万里到陆游，如果说南宋前期的诗歌发展是以摆脱“江西派”而投身现实生活为指向的；那么从“永嘉四灵”到“江湖诗派”，南宋后期的诗歌发展则要在以摆脱“江西派”的基础上重归“晚唐体”为目的了。这一切，终于在严羽的《沧浪诗话》那里画上了一个句号。

宋人爱发议论，故诗话颇多。据统计，现存完整的宋代诗话，尚有四十余部。在诗话的发展过程中，这些原为闲言碎语、奇闻逸事的诗余之话，也渐渐有了理论形态。这其中，清人潘德舆曾将张戒的《岁寒堂诗话》、姜夔的《白石道人诗说》和严羽的《沧浪诗话》视为贯穿南宋诗坛的“金绳宝筏”（《养一斋诗话》卷八），应该是有一定道理的。张戒是南宋初年的政治家，因与赵鼎、岳飞等人共同主战而被革职。他的《岁寒堂诗话》虽然坚持以“言志”为本、以“无邪”为尚的儒家正统思想，但在反对“江西派”以“用事”为本、以“来历”为尚的创作倾向上，还是有一定意义的。说到底，“从胸襟中流出”的才是“志”，从书本上查到的并非“诗”。而姜夔的《白石道人诗说》则进一步阐发了学识与艺术之间的关系：“文以文而工，不以文而妙，然舍文无妙，胜处自悟。”在姜夔看来，作品是否体现了一定的学识，这只是“工”与“不工”的问题，而不是“妙”与“不妙”的问题；然而要达到高妙的境界，又必须有一定的学识为基础，并在此基础上加以领悟。继姜夔之后，生活在南宋后期的严羽在其著名的《沧浪诗话》中彻底地解决了这一问题：“夫诗有别材，非关书也；诗有别趣，非关理也。然非多读书，多穷理，则不能极其至。所谓不涉理路、不落言筌者，上也。”从表面上看，此语同刘克庄调和“江西派”之“资书以为诗”与“永嘉四灵”之“捐书以为诗”的想法不无二致，但他要解决的已不只是“腐”和“野”的风格偏颇问题，而是要解决学识与创作、理论思维与形象思维的本质差别问题。不解决这一问题，便永远也驱赶不掉“江西派”的阴魂，也永远继承不了“江西派”所积累下来的财富。而解决了这道难题之后，严羽就可以对整个宋代诗坛来一个彻底的清算了：

> 诗者，吟咏情性也。盛唐诸人惟在兴趣，羚羊挂角，无迹可求。故其妙处，透彻玲珑，不可凑泊，如空中之音，相中之色，水中之月，镜中之象，言有尽而意无穷。近代诸公乃作奇特解会，遂以文字为诗，以才学为诗，以议论为诗。夫岂不工，终非古人诗也，盖一唱三叹之音，有所歉焉。

我们知道，“江西派”的始祖黄庭坚也曾推崇杜甫的诗，但他推崇的

既不是杜诗沉郁顿挫的格调，也不是杜诗意在言外的风神，只是杜诗的法度、格律、语言、功夫，因而被张戒目之为“未可谓之得髓”。接下去，反其道而行之的“永嘉四灵”和“江湖诗派”丢掉盛唐而取法晚唐，也同样不得要领。这里边连筋带骨的种种纠葛，在严羽的笔下，却像庖丁解牛一样，三刀两斧，便迎刃而解了。说到底，诗歌的本质特征明确了，诗人所要学习的榜样也就随之而明确了。

无论如何，身居宋末而向往盛唐，不能不说是一件令人悲哀的事情。更何况，严羽所向往的，还只是盛唐诗歌的美学水准而非社会内涵。从横向的历史坐标看，严羽的《沧浪诗话》可以同张炎的《词源》相媲美，它们分别是高度发展的宋代诗、词在理论上的总结性成果；从纵向的历史坐标看，严羽的《沧浪诗话》则要比张炎的《词源》重要得多，它上接司空图的“韵味论”，下启王士祯的“神韵说”，真正将封建社会后期偏于含蓄、偏于空灵的美学倾向确立了下来，从而有了超越时代的历史意义。

言政论兵之文、讲学鸣道之文、叙史述异之文

特定的社会环境，使得南宋的文人心态不似北宋的从容闲雅，其文风也显得相对局促，缺少大家风范。故所谓“唐宋八大家”中，唐有其二，北宋占其六，南宋则付之阙如。但是，也正是由于特定的政治、军事和文化氛围，使得南宋散文亦有其独自的特色。这其中，尤以言政论兵之文、讲学鸣道之文和叙史述异之文最为繁盛，试分而论之。

自太祖立下“不得杀士大夫及上书言事人”的戒碑（《宋稗类钞》卷一）之后，有宋以来的知识分子便以喜谈国事、好发议论而著称，无论是拾遗补阙的谏官、近臣，还是居乡在野的布衣、士子，都可以呈折上表，或干谒公卿，就国家大事发表自己的看法。像欧阳修的《与高司谏书》、王安石的《本朝百年无事札子》等政论性散文，就是在这种环境下出现的。进入南宋以后，随着形势的严峻，这类言政论兵之文大行其道，超过了战国以来的任何时代。不少知识分子从“位卑未敢忘忧国”的忧患意识出发，或纵论古今，分析南宋王朝所面临的历史境遇；或献计献策，阐发自己救国图存的独到见解；或披肝沥胆，揭露奸相佞臣的卖国行为；或仗义执言，申述爱国志士的不幸遭遇。其情之真，言之切，理之明，气之壮，常能感人肺腑，催人泪下，从而构成了南宋文坛上最为亮丽的一道艺术景观。如李纲的《议国是》、陈东的《上高宗皇帝第

一书》、宗泽的《乞毋割地与金人疏》、岳飞的《乞出师札》、胡铨的《戊午上高宗封事》、虞允文的《论今日可战之机有九疏》、陆游的《代乞分兵取山东札子》、辛弃疾的《美芹十论》、陈亮的《中兴论》等，都是既有现实意义又有美学价值的政论文章。从内容上看，这些作品无不洋溢着一种精忠报国的民族情感；从形式上看，这些作品也大都语气急促、言辞激烈，有一种真理在手、成竹在胸的自信。例如，针对王伦有关“我一屈膝，则梓宫可还，太后可复，渊圣可归，中原可得”的主降说词，胡铨在《戊午上高宗封事》中告诫皇帝道：

> 陛下一屈膝，则祖宗庙社之灵，尽污夷狄；祖宗数百年之赤子，尽为左衽；朝廷宰执，尽为陪臣；天下士大夫，皆当裂冠毁冕，变为胡服。异时豺狼无厌之求，安知不加我以无礼如刘豫者哉？夫三尺童子，至无知也，指犬豕而使之拜，则怫然怒。今丑虏则犬豕也，堂堂天朝，相率而拜犬豕，曾童稚之所羞，而陛下忍为之耶！

这里的论述已将轻信“主和派”的高宗皇帝置于无地自容的境地，难怪要对作者进行惩罚呢！

这一时期的知识分子，已与北宋时期那些身在九五之侧，却偏偏向往山林水泽、茅屋草舍的文人士大夫有了明显的不同。他们身为文人，却偏爱谈兵论战；身为布衣，却喜为帝王之师。由于相信自己的智慧和才华能够扶社稷于将倾之际，救黎民于水火之中，故而其文章表现出了相当大的气度。正像陈亮在《又甲辰秋书》中自诩的那样：

> 研穷义理之精微，辨析古今之同异，原心于秒忽，较礼于分寸，以积累为功，以涵养为正，睟面盎背，则亮于诸儒诚有愧焉。至于堂堂之阵，正正之旗，风雨云雷交发而并至，龙蛇虎豹变见而出没，推倒一世之智勇，开拓万古之心胸，如世俗所谓粗块大脔，饱有余而文不足者，自谓差有一日之长。

与这些谈论时事的文章不同，在南宋的散文中，也不乏彰明义理之作，这同当时理学的发展有关。中国古代的经学，大致可分为汉学和宋学两大体系，前者重在精研章句，后者重在阐发义理。故前者有“我注六经”之诚，后者有“六经注我”之志。有宋以来，理学可分为濂、洛、关、闽四派，周敦颐、二程、张载、朱熹等人纷纷建立了自己的理论体系。

各门各派的学人为了证明自己观点的正确，常常要撰写文字，同别家的学说进行辩论。事实上，这也正是宋人善辩的又一个原因。与此同时，一些学者、儒生纷纷设立精舍、书院，教书授徒，光大门庭。于是出现了白鹿洞书院、岳麓书院、石鼓书院、嵩阳书院等一大批影响深远的教学机构。由于这些教学机构基本上属于民间性质，没有统一的学术观点，因而它们的发展又反过来进一步促进了学术派别的多样化。南宋中期，官学衰落，书院复兴，一些经过扩建的书院多则可容上千之众，不少知名的学者都到书院来发表自己的学术见解。例如，朱熹复兴白鹿洞和岳麓书院，陆九渊在应天山精舍和象山书院讲学，吕祖谦在丽泽书院发表高论。他们或以明心见性为言，或以切己务实为要，或以格物致知为法，各派之间相互诘难、彼此切磋，形之于笔墨者，便是一篇篇讲学鸣道的文章了。

毫无疑问，这种现象激发了思想、活跃了学术，而且促进了散文的论辩风格。如朱熹与陆九渊的“天理”与“人心”之争，朱熹与张栻关于“中和”问题的论争，以及朱熹的“性命之学”与陈亮、叶适的“功利之学”的论争，都各有建树。但是也应该看到，由于理学自身的僵化保守，在“文”与“道”等关系问题上，又常常会得出不利于文学的结论。在这一问题上，朱熹的观点具有一定的代表性：

> 道者文之根本，文者道之枝叶。（《朱子语类》卷一百三十九）
>
> 至于文词，一小伎耳！以言乎迩，则不足以治己；以言乎远，则无以治人。是亦何所与于人心之存亡、世道之隆替，而校其利害，勤恳反复，至于连篇累牍而不厌耶？（《朱子语类》卷五十九）

正是由于这种“重道轻文”的观点，使得大多数理学家都不太重视文辞自身的优美和修饰，使得他们的文章不仅接近口语，而且近乎随意。

除了言政论兵、讲学鸣道之外，南宋还有一批叙史述异的随笔值得注意，像孟元老的《东京梦华录》、洪迈的《容斋随笔》、陆游的《老学庵笔记》、岳珂的《愧郯录》、周密的《齐东野语》和《武林旧事》等等。这批文章大都以写实的手法反映社会生活的方方面面：既有钩稽旧闻，以备后人遗忘之意义；又有立此存照，以警世人耳目之功效。一般说来，世事沧桑，容易使人产生怀古论今之感慨，因而这类作品的出现，大约与时局的骤然变化有关。这其中，孟元老在《东京梦华录》序

文中的一段话，似乎有一定的代表意义：

> 一旦兵火，靖康丙午之明年，出京南来，避地江左，情绪牢落，渐入桑榆。暗想当年，节物风流，人情和美，但成怅恨。近与亲戚会面，谈及曩昔，后生往往妄生不然。仆恐浸久，论其风俗者失于事实，诚为可惜，谨省记编次成集，庶几开卷得睹当时之盛。古人有梦游华胥之国，其乐无涯者。仆今追念，回首怅然，岂非华胥之梦觉哉？

有关《东京梦华录》中所记昔日开封朱门绣户、流光溢彩的奢华景象，以及瓦子勾栏、琴棋书画的艺术生活，我们在前面的章节中曾多次引用，这里只想用洪迈《容斋随笔》中的另一段文字加以对比，便可立见其天壤之别的巨大反差：

> 自靖康之后，陷于金虏者，帝子王孙，宦门仕族之家，尽没为奴婢，使供作务。每人一月支稗子五斗，令自舂为米，得斗八升，用为糇粮。岁支麻五把，令缉为裘，此外更无一钱一帛之入。男子不能缉者，则终岁裸体。虏或哀之，则使执爨。虽时负火得暖气，然才出外取柴，归再坐火边，皮肉即脱，不日辄死。
>
> 惟喜有手艺，如医人、绣工之类。寻常只团坐地上，以败席或芦藉衬之。遇客至开筵，引能乐者使奏技，酒阑客散，各复其初，依旧环坐刺绣，任其生死，视如草芥。

文章虽徐徐道来、不动声色，但却将亡国之奴惨绝人寰的悲惨境遇描写得生动具体，既弥补了史书之不足，亦有着明显的文学意义。

随笔的特长不是以宏观的视角描写整个时代面貌，而是以微观的视角切入特定的社会生活。一些文章以当事者的身份，记录了所见所闻的人物和事迹；一些文章则以参与者的口吻，叙述了所感所思的世态和人情。前者如韩元吉《武夷精舍记》中所描写的朱熹在武夷山建舍收徒、传道授业的历史，洪迈在《稼轩记》中所记载的辛弃疾晚年不得不卜居营宅、退隐躬耕的生活经历；后者如岳珂在《冰清古琴》中所刻画的那个故作风雅而欲买古琴的主人，那个附庸风雅而假充内行的客人，以及那个利用风雅而弄虚作假的商人。

这些叙史述异之文，虽短小却生动，虽平实却深刻，虽不登大雅之堂却有助风俗教化，渐渐成为人们喜闻乐见的文学形式。尽管在传统的

文学史教科书上，南宋时期的这类散文是不被重视的，但随着时代的发展和文化的下移，它们却开了明、清随笔之先河。

〔1〕　钱钟书《宋诗选注》第180页，人民文学出版社，1958年版。

大美中国 | 元明卷

姹紫嫣红开遍



目录

元明卷·大事记
前言
一、元代昌盛的舞台大观
1.百川归海：元杂剧在文化冲撞与交汇中诞生
戏曲成长的曲折历程
自诩为鬼的作家群落
身份卑贱的天才演员
2.“怨气如火”：以叛逆为主旨的元代悲喜剧
弱以抗强的悲剧冲突
惊天动地《窦娥冤》
社会型喜剧与伦理型喜剧
3.刚柔相济：南戏在北南大交流中成熟
南北乐曲的混合交融
对家庭和个人命运的关注
新型审美品格的产生
二、文人畸士的翰墨风骨
1.“荡人血脉”：背弃传统的新诗体——散曲
有别于宋词的蒜酪之趣
从冒犯神圣到嘲弄自我
游戏人生与以丑为美
2.挥写逸气：元代文人画的山水情结
走出院体传统
四大家的山水意趣
书画合体的有我之境
三、异族情调的雅俗交融
1.大漠之风：草原风俗与新的审美趋尚
以勇为美的蒙族习性
喜歌好舞的西部风尚
民族风情的万花筒
2.“藻而不华”：凝聚东方品格的艺术陶瓷
以白为美的枢府瓷
艳丽淡雅的青花瓷
从多元对立走向融通浑一
四、明代奇艳的市俗世界
1.“僭拟无涯”：对传统生活习规的全面冲决
以华为美的消费风尚
花虫之恋
放情纵欲
2.精美绝伦：突显创造激情和个人风采的工艺品
万紫千红在织造
大明五彩瓷

陶竹神韵
五、推尚情欲的明代小说戏曲
1.美在平凡：通俗小说由神向人的回归
两部英雄谱
《西游记》：平民的神话
市情小说里的情和欲
2.“情存理亡”：在冲突和较量中掘进的舞台艺术
深邈凄喉的昆山腔
传奇和杂剧的历史变革
浪漫热烈的临川派
六、探求更新的明代诗歌散文
1.呼唤汉唐：借亡灵重振士风的复古派文学
明初诗文与台阁体
“前后七子”与文学自救运动
唐宋派与平民文风
吴中风流
2.“独抒性灵”：标榜个性美的革新派文学
公安派的文化心态
向俗文学靠拢
竟陵派与明末小品文
返回总目录



①/赵孟頫《鹊华秋色图》

画面展现了鲁中平原的开阔和平坦，图的正中排列着大小姿态不一的各种树木，有杨树、柳树，还有松树。它们有的叶已转黄，有的树叶落尽，仅剩枝干，有的则保持着绿色。这些树木干粗而枝短，呈疏散的杂错排列。数条溪流从树丛芦苇中蜿蜒流过，几间简陋的茅舍掩映在远处的树林里，隐隐地有渔夫在收网打鱼。图画的左右上方各有一座山头平地拔起，右面那座高峻的是华不注山，左面那座扁平的是鹊山。



②/黄公望《富春山居图》（局部）

该图作成于画家79岁时，花了三四年的时间。画为纸本，采用“浅绛”画法，即用淡赭色涂抹整个画面，使之具有一种统一的色调。自开端至尾部作者一共绘制了几十座峰峦，形态各异，绝不重复，由淡淡一痕的远山，到近前丛林盘绕的孤峰，令人应接不暇。富春山地处浙西，为著名的富春江水所环抱，作者借地为水，在长长的画面上同时表现了那茫茫无际，一直侵浸到山峰脚下的江水。

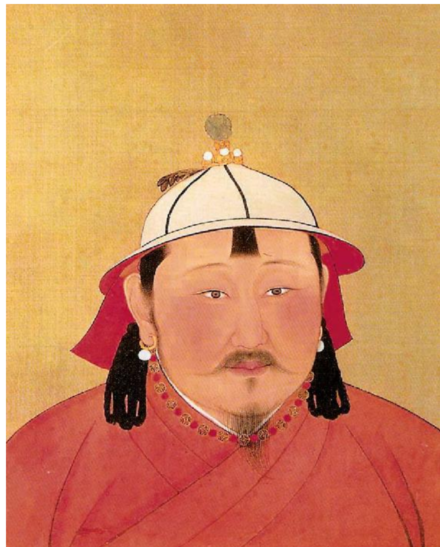


③/吴镇《渔父图》

图的近景是一弯清溪，溪中有一叶渔舟荡漾其间，舟头一位戴着笠帽的渔父正在凝神垂钓，溪流两侧有大小不一的小洲，洲上杂草丛生，并有树木临水而立。



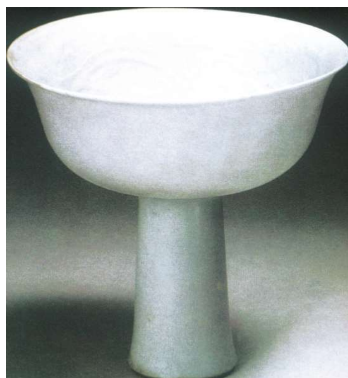
④/王冕《墨梅图》

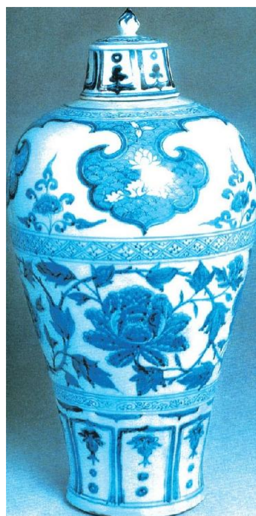


⑤/元成宗铁穆尔画像（选自南熏殿旧藏历代帝王像）

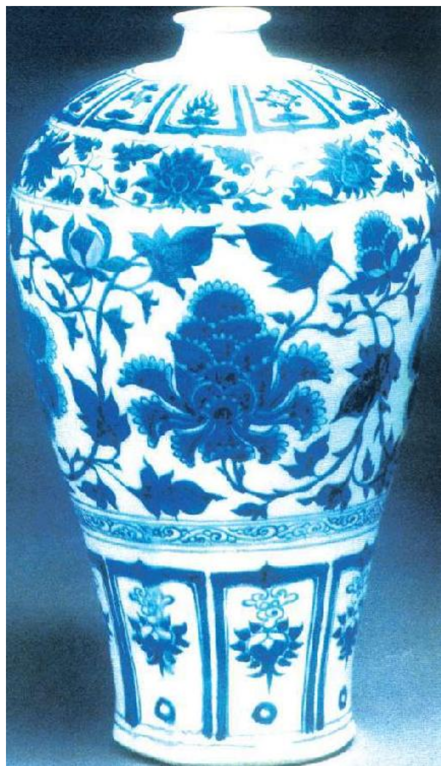


⑥/戴罟罟冠的元世祖皇后察必画像（选自雍和宫印元朝历代帝后像）

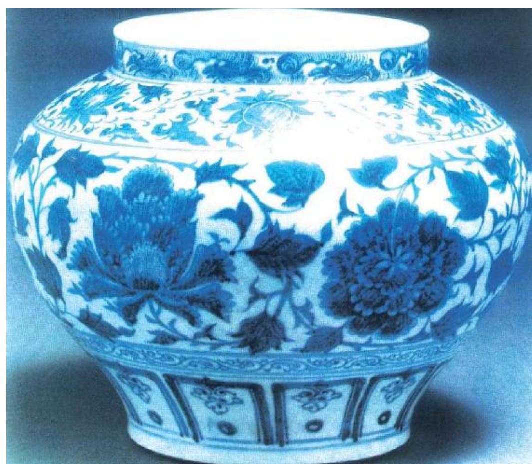

⑦/元卵白釉印花高足碗


⑧/元青花牡丹纹瓶


⑨/元青花鸳鸯纹盘



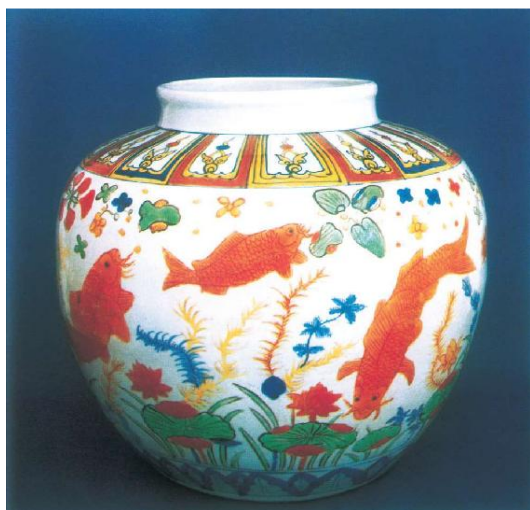
⑩/元青花梅瓶



⑪/元青花盖罐



⑫/明斗彩鸡缸



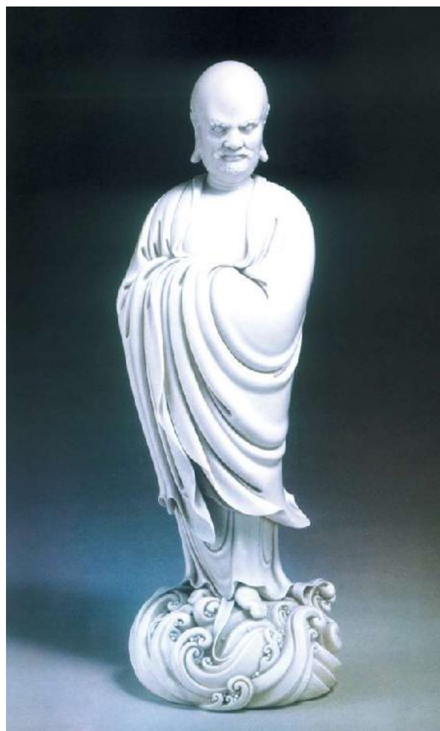
⑬/明五彩鱼藻纹大罐



⑭/明五彩莲花纹盖盒



⑮/明素三彩三足洗



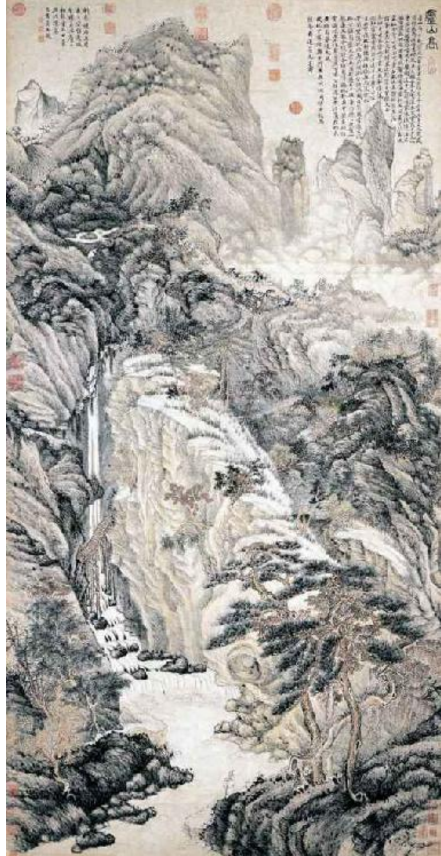
⑯/达摩之像（明，何朝宗塑）



⑰/雕竹窥简图笔筒
（明，朱松龄雕）



⑱/明濮澄竹雕松树形壶

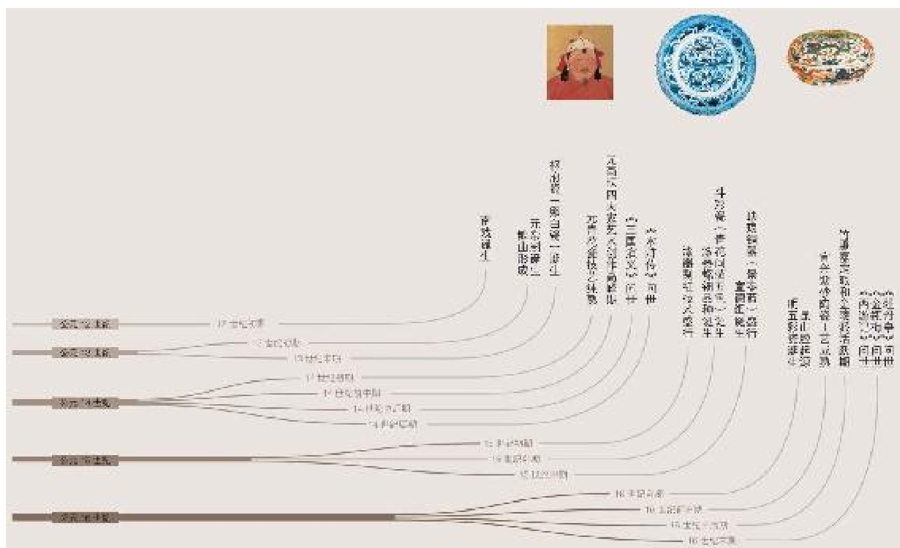


⑲/沈周《庐山高图》



⑳/雕竹窥简图笔筒（明，朱松龄雕）唐寅《落霞孤鹜图》

元明卷·大事记



元明开启了中国近代化的进程，我们第一次离工商社会和城市化生活如此之近。

中国的工匠精神就是在此时大放异彩的。

前言

过去在人们心目中，元朝是一个不怎么清晰的时代，甚至带着点神秘感。这些年兴起了历史热，在追寻历史踪迹时，人们又往往只关注他的某一些方面，比如战争与冲突，却忽略了其他的方面。

实际上，元朝是一个文化内涵极其丰富的时代，是民族冲突与民族融合并存、多元文化交汇互动的时代。在这种空前规模的交相融合过程中，产生出了崭新的艺术形态和审美文化。享誉全球的青花瓷便是这种文化的典型标志，而元杂剧又何尝不是元代文化的精彩名片？华夏文化就是借助于这些精美的工艺产品向西方频频传播的，而畅通的丝绸之路、往返繁忙的商业运输恰恰成就了这种文化传播。元代社会也因此变得生机勃勃。这一切，来自东罗马帝国的使者——马可·波罗，在他的《马可·波罗游记》中，描绘得栩栩如生。

历史往往就是这样，冲突与融合，战争与通商，黑暗和光明，紧密地交织在一起，争斗并存，互为依托，推动历史向前。当我们了解了这些，对元朝的审美文化，便会有深一层的体认。

推翻了元朝的大明政权俨然以文化正统自居，意欲重新恢复唐宋时期的秩序和辉煌。殊不知，明王朝面对的是一个全新的历史局面，农业化的中国正在向商业化和手工业化的中国转型，在经济发达的江南地区，手工作坊如林，中小城镇如雨后春笋般地冒出来，挡都挡不住。崇尚消费，喜欢变化，不愿墨守成规，一时间竟成了社会潮流，世道自此大变。

同时，随着城市化进程的发展，涌现出了一个崭新的社群——市民阶层，主要由商人和手工业者组成，他们和农民有着很大不同：崇尚变化、新奇，对生意和技能精益求精；同时又追求消费和享受，有着对新生活的热切憧憬。正是他们，创造出了一个繁华似锦的大明世界。

中国的工匠精神就是在此时大放异彩的。其实，工匠精神依托的恰恰是市民的观念和文化，追求个性，追求卓越，追求与士大夫平起平坐，以显示尊严。

面对如此日新月异的新世界，人们的生活观和审美观必然都在发生变化，旧的、传统的思想受到了严峻挑战。汤显祖在名剧《牡丹亭》中

塑造的陈最良这个人物，抱残守缺，不愿与时俱进，是被嘲笑的迂腐的代表形象。

怎样才能适应新的形势，思想家们都在严肃思考，王阳明“心学”就是在这种形势下诞生的。传统只有和社会发展趋势相向而行，互为推助，才能成为时代的核心与灵魂，而这，必然是一个艰苦、长期的斗争和创造的过程。新和旧，进和退，变与不变，在明朝展开了全面的争斗，中国的近代文化发展的进程便是这样拉开序幕的。



一、元代昌盛的舞台大观

公元13世纪初，在漠北草原上出现了一个伟大的人物，他以钢铁般的手腕统一了分散四处的蒙古各族，建立起一个强悍的大蒙古国，这个人就是成吉思汗。历史赋予了成吉思汗以改变世界的使命，他毫不畏惧地带领自己的子孙，指挥着无坚不摧的蒙古铁骑，向所能达到的一切地域进行征服，“并西域，平西夏，灭女真，臣高丽，定南诏，遂下江南，而天下为一”（《元史·地理志》）。这股狂飙过后，一个空前庞大的帝国出现在东方的地平线上，它取《易》“大哉乾元”之意，号称“大元”。大元帝国彻底改变了三百多年中国分裂、局促的形势，扫除了日益纤弱、沉迷的文化空气，给中国大地吹进了草原上特有的勃勃生气，带来了有史以来最大规模的一次民族大融合。

中华民族各族之间的交汇在历史上已有过多次。元帝国建立之前，北方地区便先后存在着三个少数民族政权：华北契丹族的辽、西北党项族的西夏和略后来自东北女真族的金。这三个民族都属于北方游牧民族，他们和中原汉民族在互相碰撞、交流的过程中已经相当深地接受了汉族文化。辽之“典章文物、饮食服玩之盛，尽习汉风”（《续资治通鉴长编》卷一百四十二）。西夏的汉化程度虽不及辽，却也早就开始与汉人共处，“蕃汉相杂”，并接受了中原的农耕方式。金立国最晚，但在吸收汉族文化、尊崇学术方面做得比辽、夏更全面，也更系统，“正礼乐、修刑法、定官制，典章文物，粲然成一代治规”（《金史·章宗本纪》），“能自树立唐、宋之间”（《金史·文艺传》）。与之相应，中原地区的汉民族也不同程度地吸收了北方少数民族的文化，“民亦久习胡俗，态度嗜好，与之俱化”（范成大《揽辔录》）。然而，这种民族间的交汇、融合，其程度远不能与元帝国相比。元朝所控制的疆域，横跨欧亚，国土则包括西藏，北及今俄罗斯西伯利亚地区，南到泰国、缅甸部分地区，相当于今天中国的两倍。它把华夏所有的民族都聚集在一个大家庭内，甚至还扩散到了华夏以外的若干异族。

征服西域以后，生活在西北地区的各族大量地东迁，经由河西走廊陆续进入中原。他们中有畏兀儿人、哈剌鲁人、钦察人、康里人、阿速人、唐兀人、阿儿浑人、斡罗思人以及吐蕃人、乃蛮人、汪古人和回回人等，回回当中又包括信奉伊斯兰教的中亚突厥人、波斯人和西亚的阿拉伯人。东北地区的民族有高丽、水达达、兀者野、吉里迷等，西南地区则有白人、罗罗、金齿、百夷、苗、徭、么些、斡泥等民族，加上中原地区原有的汉、契丹、女真、渤海及新加入的蒙古族，在当时中国，实际上有几十个民族杂处混居在一起，奠定了今天中国多民族共存的局面。这些民族使用着不同的语言，拥有着不同的信仰和风俗，仅文字当

时就有六种：梵文、藏文、八思巴文、畏兀儿文、西夏文和汉文。在如此巨大的文化差异背景之下，不同民族的人们于商业交流、互通婚姻、部族迁移等等活动中逐渐增进着了解，各自吸收着异质的文化因子，形成了一种极为丰富多彩的文化大交汇、大融合的局面，“混一华夷，至此为盛”！

元朝的民族大融合，情形与唐代并不相同。唐代各民族间的交流，是在平等、和谐的基础上进行的，文化气氛充满着浪漫的诗意，而元代的融合过程却大多是在民族压迫的形式下完成的，其中充斥着野蛮、欺凌、冲突，甚至血污，它是一个痛苦的过程。蒙古铁骑踏上中原土地之初，由于文化差异的悬殊，由于法令没有建立，由于当地军民的不时反抗，杀戮是随时都在发生的。待地位巩固、杀戮停止以后，接下来是将俘获的大量中原民众变为奴隶，奴隶虽比遭杀戮强一等，却同样是非人的待遇。陶宗仪《辍耕录》卷十七载：“今蒙古、色目人之臧获男曰奴，女曰婢，总曰驱口。盖国初平定诸国，日以俘到男女匹配为夫妇，而所生子孙永为奴婢。”奴婢属于元代社会最低贱的一个阶层，其悲惨的境遇是可以想见的。除此之外，平民也有等级高低之分，元帝国按不同的民族把人分为四等，一等为蒙古人，二等为色目人，三等为汉人，四等为南人。色目人是指西北地区迁移过来的诸民族，所谓诸色名目人。他们与蒙古族的文化习性比较接近，且较早地被征服，故列于蒙古人之后。“汉人”指居住在中原地区的汉族人、契丹人、女真人和渤海人，由于长期混处，契丹等民族都已汉化，所以通称汉人。南人则指原南宋境内的汉族人以及居住在南方的其他少数民族。元代规定，地方长官的正职只能由蒙古人或色目人来担任，在法律上蒙古人、色目人受到保护，属于尊贵的人等，而汉人、南人却处于受歧视、受压制的地位，对他们的刑罚要严厉得多。

由于蒙古贵族和色目官员的文化水平低下，缺乏起码的法制观念，因此，在国家治理方面存在着严重的混乱和舞弊现象。叶子奇《草木子》卷四记载：“官贪吏污，始因蒙古、色目人罔然不知廉耻之为何物。其问人讨钱，各有名目。所属始参曰拜见钱，无事白要曰撒花钱，逢节曰追节钱，生辰曰生日钱。管事而索曰常例钱，送迎曰人情钱，拘追曰赍发钱，论诉曰公事钱。觅得钱多曰得手，除得州美曰好地分，补得职近曰好窠窟，漫不知忠君爱民之为何事也！”这种毫无廉耻的公开掠夺、逼迫和杀戮行为所带来的已经不仅是一般的道德沦丧和世风败坏了，它使整个社会的价值观念发生动摇，人们判断事物的基本尺度和信念失去了平衡，一切伦理意识、观念体系都遭受到毁坏，处于混乱的状态。在这种形势下，各族民众的反抗情绪异乎寻常地高涨，对立和冲突充斥了整个社会。人们的反抗不但针对着民族和阶级的压迫，还扩及了更深的封建文化的层面，这就使得元代审美文化呈现出与前代完全不同的格局。

元朝恰是新的审美趋尚生成的时期。这种新的审美趋尚具有以下几个特点：其一，强烈的叛逆性。此种叛逆体现为对现存秩序的不屈和反抗，也体现为对整个封建伦理观念的嘲笑和否定。其二，丰富的包容

性。这是指各民族之间不同文化因子的互相交融，彼此渗透，特别是草原游牧文化的粗犷、刚劲、勇于进取与中原农耕文化的细腻、含蓄、富有智慧和灵气相互结合，焕发出一种新的生气。其三，雅俗两大文化在一定程度上趋向合流。这主要是由作为雅文化载体的文人地位的变化引起的，同时它也是商品经济、市民社会发展的一种结果。中国文化史上雅文化占主导地位的局面至元代宣告结束，俗文化逐渐上升为主潮流，这种交替是中国文化走向近代的先兆。

1. 百川归海：元杂剧在文化冲撞与交汇中诞生

每个时代都有自己独特的艺术形式，都有某种最能表达人们喜怒哀乐、倾诉内心感受的艺术类型。那么，元朝的时代艺术是什么呢？毫无疑问，是戏曲。在这个充满了悲剧性冲突的时代，高雅的诗、绮婉的词都已失去了往日的神采，不再撼动人心了，只有那从市井乡镇中走出来的戏曲才以其表现力极强的舞台形式，把人们带着血和泪的悲愤淋漓酣畅地喷吐出来，强烈地震撼人们的灵魂，成为一代文化之大观。

提起中国的艺术，人们首先想到的是温文尔雅，含蓄内蕴，这其实是雅文化的特色。在中国文化史上，雅文化一直是占据统治地位的。然而到元代，情况发生了变化，直率袒露、粗俗外向的戏曲占了上风，而代表雅文化的诗文却无可挽回地走向衰落，这是一个大的转折。这当中，北方的杂剧又首当其冲，最为引人注目，在此之前，尚没有一种艺术像它那样敢哭、敢怒、敢骂、敢笑，元代的三丈舞台凝聚的正是这个时代文化的精粹和灵魂。

戏曲成长的曲折历程

中国的戏剧成熟得较晚，远远落后于诗歌、小说、舞蹈、讲唱等门类，也比西方戏剧的出现要迟得多。实际上中国戏剧的萌芽早就产生了，它走过了一段漫长而曲折的历程。早在原始社会阶段，中国就拥有了富于表现性的舞蹈，那种蒙着面具、带有人神交流内涵、颇具神秘色彩的舞蹈正是中国戏剧最早的源头。随着舞蹈中故事因素的增加，有一部分开始向戏剧方向逐步地转化。汉、唐时期是中国多民族文化昌茂繁盛的阶段，汉代的百戏集西域各种杂技表演为一体，丰富了舞蹈的形式和内容，而唐代的歌舞小戏则逐渐显露出了中国戏剧的雏形。戏剧与其他艺术门类不同，它的成熟还有赖于都市的繁荣与发达，这个条件至宋代开始具备。

随着商品经济的发展，宋代出现了一批商业化城市，市民阶层的人数急剧增加，真正意义上的世俗文艺就在这个基础上大大兴盛起来。当时各城市中都出现了专供民间艺术演出的固定场所，称瓦舍。瓦舍里又由栏杆分出若干演出区域，供各种技艺进行表演，这些技艺就称作勾栏艺术。中国的戏剧正是从瓦舍勾栏中壮大成熟起来的。在此类民间艺术中，有说书（当时称说话）、弹唱、杂技、舞蹈、傀儡戏等等。舞蹈演员包括杂技、武术的表演者，在演出时往往戴着假面、长髯，穿着各式各样所扮人物的服装，有的甚至以彩粉涂面，这些都使我们看到了后代戏剧的影子。宋代勾栏中还有一种艺术，也称杂剧，由数名演员表演，它其实是一种以滑稽调笑为主的小戏（类似于今天的舞台小品）。在宋人绘制的一幅杂剧演出图《眼药酸》（001）中，那个头戴高桶帽，身背药袋，衣服上画了许多眼睛的演员扮演的是一位治病的郎中，而另一位肩上扛了一根棒子，腰后插把扇子的演员则扮演了一个庄民，这很可能是一个卖假药而导致治眼无效的闹剧。根据此图，可以想象当时宋杂剧演出的情景。北宋灭亡以后，原来的宋杂剧又演化成了一种称为院本的艺术。院本的内容比宋杂剧更为丰富，故事性也更强，但依然没有跨过戏剧这道门槛，没有转化为大型的舞台艺术，还是停留在滑稽调笑的水平上。



001 宋杂剧《眼药酸》图

很显然，戏剧的成熟还在等待着某种因素的出现，在等待一个飞跃的契机。缺少了这个契机，中国的戏剧始终只是一种雏形，一个尚未出生的婴儿。那么，它究竟在等什么呢？今天，我们终于看清楚了，它在等待一个急风暴雨的时代，等待那个时代来冲决正统儒家艺术观的束缚，等待那个时代来打乱人们正常的生活秩序，等待着它造就一批天才的通俗文艺作家，一句话，它在等待自己的催生婆。元代的建立正满足了这一要求。13世纪初蒙元铁骑的南下，使中国经历了一场由北而南的强烈的社会震荡，带有奴隶社会性质的残酷的种族统治打破了原有的温情脉脉的封建社会格局，飞扬跋息、肆无忌惮的军功贵族、权豪势要滥施暴虐，击碎了人们对统治阶层的崇敬和幻想，在这种情况下，广大民众产生了强烈的表达郁愤的欲望，于是，以表现叛逆和反抗为特征的元杂剧终于应运而生了。

元杂剧的诞生，正在金元之交。元代学者胡祗遹指出："乐音与政通，而伎剧亦随时尚而变。近代教坊院本之外，再变而为杂剧。"（《紫山先生大全集》卷八）陶宗仪也指出："金季国初，乐府犹宋词之流，传奇犹宋戏曲之变，世传谓之杂剧。"（《辍耕录》卷二十七）可见，元杂剧是在综合了多种艺术形式的基础上产生的，这是艺术史上的一次革命，一个空前的创举。

金院本是杂剧形成的主要母体之一。元杂剧继承了院本表演故事的因素，而扬弃了它滑稽调笑的主旨，恰如夏庭芝在《青楼集志》中指出的："院本大率不过谑浪调笑，杂剧则不然。……又非唐之传奇、宋之戏文、金之院本所可同日语矣。"其实，元杂剧与院本的区别还不仅在此。作为一种调笑为主的小戏，院本与乐曲、舞蹈的关系并不是很密切的，陶宗仪《辍耕录》所记录的院本名目中虽有和曲院本一类，但据王国维统计，题目中带乐曲名的总共只有60本，占院本名目总数十分之一不到。即使标有乐曲名的院本，其演唱或舞蹈因素也仍然应为调笑主旨服

务，不会用来表现戏剧冲突和抒发人物的内心情感。元杂剧则不同，它是一种倾吐郁愤的艺术，唯有声乐演唱才能把人们满腔的愤懑尽情地喷泻出来，达到撼动人心的审美效果，所以演唱是绝对不可缺少的。这样，元杂剧在金院本之外，又吸收了诸宫调的体制。诸宫调乃是宋、金时期流行的一种讲唱文艺形式，它以多种宫调联套演唱的方式来表演一个故事，体制颇为宏大。所谓宫调是中国古代曲调的总称，即以黄钟、大吕等十二律，配宫、商、角、徵、羽、变宫、变徵七音，形成若干的调式。每个宫调都有一套曲子供演唱者选用（实际上元代只使用十多个宫调）。元杂剧所使用的曲子就是从诸宫调中移植过来的。它的体例实际上也受到诸宫调的影响，即一本四折，每一折使用同一个宫调里的曲子，四折用四个宫调。从某种意义上说，元杂剧就是金院本与诸宫调的合一，它奠定了中国的戏剧就是戏曲这样一个基本格局。

当然，实际上元杂剧吸收的技艺远不止于此，作为表现重大冲突的综合型舞台艺术，杂剧还吸取了其他多种通俗艺术形式，如舞蹈、百戏、宋杂剧、傀儡戏、影戏、说话等等，如前人指出的“有百川汇海之势”（盐谷温《元曲概说》）。这种空前的融汇与整合只有到了元代才成为可能。因为那个时代，人们产生了一种不可扼制的欲望，即王国维指出的“摹写胸中之感想与时代之情状”（《宋元戏曲史》），正是这种欲望导致了这一艺术奇迹的产生。如果说人生的大舞台召唤了戏剧的诞生的话，那么在艺术的舞台上，戏剧便是以表现叛逆的人生来作为报答的。

自诩为鬼的作家群落

元杂剧的成功首先应归功于天才的作家们，他们是一群不幸的天才。元代统治者轻视文化，在相当长的时期内停止了科举，这就使得文人的地位急剧下降，当时有人分十等的说法，儒士居第九，比娼妓还低，仅优于乞丐，其处境之悲惨，可见一斑。很多人出于谋生的需要，转而从事被视作下贱的杂剧创作，不少作家还加入了民间的书会，如关汉卿、白朴、杨显之等是“玉京书会”的成员，马致远、李时中等则是“元贞书会”的成员，时人称他们为“燕赵才人”，或者“书会先生”，元杂剧就是在他们手中成熟起来的。这些人怀有满腹的才华，又带着一腔的郁愤，他们不再向往和追随功名荣身、道德文章之类传统士人的陈旧之道，而终于选择了一条叛逆之路。

朱经在《青楼集序》中说：“我皇元初并海宇，而金之遗民若杜散人、白兰谷、关已斋辈，皆不屑仕进，乃嘲风弄月，留连光景。”关汉卿就是他们当中最典型的叛逆者，他以浪子班头自居，成天周旋于歌楼舞院、瓦舍勾栏之中，跟被称为倡优的戏剧演员打成一片，有时甚至面涂粉墨，穿戴戏服，走上舞台去演上一段戏曲，全然不顾别人的讥讪。他在自己的《不伏老》套曲中表白说：“我是个蒸不烂、煮不熟、捶不扁、炒不爆、响珰珰一粒铜豌豆。”“我也会围棋、会蹴鞠、会打围、会插科、会歌舞、会吹弹、会咽作、会吟诗、会双陆。便是落了我牙，歪了我嘴，瘸了我腿，折了我手，天赐与我这几般儿歹症候，尚兀自不肯休。则除是阎王亲自唤，神鬼自来勾，三魂归地府，七魄丧冥幽。天哪，那其间才不向烟花路儿上走！”一副倔强、孤傲、玩世不恭的姿态。其他作家也与关汉卿相仿，比如王实甫：“放形骸任自由，把尘缘一笔勾，再休题名利友。”他的处世之道是：“吃几杯放心胸村醪酒，这潇洒傲王侯！”白朴与关汉卿同时，他的人生态度更接近关汉卿，即拒绝仕进，玩世不恭，有时他的话中还颇有一股狂客的劲头：“徜徉，玩世又何妨，更谁道，狂时不得狂！”稍晚一点的马致远年轻时做过一阵功名梦，空忙了一场后才醒悟过来：“本是个懒散人，又无甚经济才，归去来！”最终他选择了“酒中仙、尘外客、林间友”的道路。

这些人都是旷世奇才，有满腹锦绣，处于这样一个野蛮、污浊、黑白不分的时代，他们不约而同地都成为社会的叛徒。当时有一个剧作家叫钟嗣成的，把所有他熟悉的元曲作家的名字录下来，编成了一本书，起名叫《录鬼簿》，他将这些作家称为“鬼”，说：“余亦鬼也，使已死、

未死之鬼，作不死之鬼，得以传远，余又何幸焉！”他称杂剧作家为鬼，似有两层含意：一是这些人门第卑微，又从事卑贱的俗文学创作，身份低人一等；二是与那些满口仁义道德的“正人君子”不同，他们都是些得罪圣门、反叛权威的人物。钟嗣成的意思是，既然这个世道不让人做人，就干脆做一回人间之鬼吧，偏要与这些自诩为人的权豪势要们作对！就是这样一批自称为鬼的作家把满腔的悲愤和人间的不平注入自己的笔下，谱写出一出又一出惊天地、泣鬼神的艺术杰作，向这个人鬼颠倒的世界发出了反叛的呐喊。

身份卑贱的天才演员

真正把杂剧艺术发挥到极致，令观众潸然泪下、魂动神摇的，是那些戏剧演员们。在古代，演员这个行当是被人瞧不起的职业，尤其元代，戏曲演员的地位竟与奴婢相等，“店户、倡优、官私奴婢谓之贱”（徐元瑞《吏学指南》）。随着院本转化为杂剧，滑稽让位于抒情，女演员的作用显得越来越重要。在元杂剧的角色分工中，男演员称为末，女演员称为旦，元杂剧规定，一个剧只能由一位演员演唱，女主角演唱的叫旦本，男主角演唱的叫末本。现存的元杂剧剧本中，可以发现，优秀的作品，旦本尤多，甚至有些末本戏也由扮作男装的女演员来担任。这些女演员全都是妓女出身，且大多隶属于教坊。她们在生活中出卖肉体，遭人凌辱，失去了人身自由，另外，出于谋生的需要，又要走上舞台，为人们奉献艺术，其身世的悲惨可想而知。从某种意义上说，这种境况也是元代文化命运之体现，高超、绝世的审美文化正是从最卑贱且受人欺压的社会底层升华出来的。元明间作家夏庭芝曾编写过一本《青楼集》，专门记载了当时一百余名女演员的情况，她们当中有“杂剧为当今独步”的珠帘秀，“闺怨杂剧为当时第一手”的天然秀，“杂剧为闺怨最高”的顺时秀，“记杂剧三百余段”的李芝秀，还有“善杂剧，有绕梁之声”的赵真真，号称“小天然”的李娇儿，“旦末双全，杂剧无比”的燕山秀，以及“专工贴旦杂剧”的回族演员米里哈等等。这些地位卑微的女演员曾经创造过东方舞台上最耀眼的艺术，点燃起人们心中美和希望的火花，使元代杂剧成为一代之大观。

今天，山西省洪洞县明应王殿内还保留了一幅元代的戏曲壁画（002），画的上端写着“大行散乐忠都秀在此作场”，下面共绘制了十一个人物，除了幕后的一位外，前面十位都是戏剧演员。正中那位身穿红色官袍、手捧笏板、扮作男角的大概就是忠都秀吧，她应是当时颇有名声的一位女艺人。此外在这十人中还有三位女性，或扮男角，或扮女角，足见女演员在杂剧演出中的重要地位。

元代的女演员不但扮演社会上的各式人物，有时还扮演自己。我们知道，在元杂剧中有不少妓女题材的作品，对于这些演员来说，扮演妓女就是在表演自己，艺术与生活在此时完全叠合起来了。从生活的遭遇走向艺术的抗争，正是审美文化的真谛所在。《青楼集》里记载了这样一个故事，有一位女演员，叫樊事真，色艺双绝，名动京华。当时为一位姓周的参议官所中意，两人相好同处。不久周参议官回乡探问家室，

临走，训诫事真说：“你务必自我保持，不可失身。”对一位没有人身自由的妓女提出如此要求，可谓残酷。而事真出于一片真诚，竟回答说：“我若是有负于你，将刺瞎自己的一只眼睛。”周走后，有个权豪子弟三番五次上门，敲桌打凳，要挟事真就范。事真起初严词拒绝，坚决不肯，时间一长，终究抗拒不过，遂遭其凌辱。不久，姓周的参议官探亲返回，大为责怪，怒形于色。事真不堪詈骂，坦陈心曲：“我岂不愿洁身自好，被豪势所逼，身不自由。今天再次相会，决不失信！”言罢，抓起身边的金篦，猛刺左目。顿时鲜血尽射，浸流满地。周为之骇然，呆立半晌，因求重修旧好。有作家感于此，创作了《樊事真金篦刺目》一剧，流传开来。这个故事可以看作元代戏剧演员生存状态的一个缩影。正是这样一批才艺双全的演员，和剧作家一起共同创造了元代满含着血泪和愤怒的舞台大观。



002 山西省洪洞县明应王殿元代戏曲壁画

2.“怨气如火”：以叛逆为主旨的元代悲喜剧

元杂剧在一百年间达到了高度的繁荣，已知的作品数量近八百种，流传至今的还有一百几十种。可以发现，这些杂剧作品最突出的美学特征就在于强烈的冲突性。

我们知道，冲突本是戏剧艺术的普遍特征，但任何时代的戏剧都没有元杂剧的冲突来得激烈、集中、富有震撼力，这是一种无处不在的、全方位的冲突。从剧情的安排上，从人物的性格中，从充满抒情性的唱词里，到处都能感觉到那些显性和隐性的冲突，它们不仅仅是现实冲突的舞台再现，同时也是人们内心状态的一种形象化展露。自更高的层次上说，它是整个元代文化精神的一个缩影。元代一百余年的历史大部分时间正是处在冲突的状态中。这当中有民族的冲突，不同社会阶层的冲突，政府跟民众的冲突，文化观念的冲突，家族内部的冲突等等，其尖锐和剧烈的程度超过任何一个时代。元杂剧恰恰忠实而深刻地表现了这种冲突，它把社会冲突提到审美的高度，使这种冲突成为一种艺术，一种美，戏剧艺术本身的特质也同时充分地展现出来了。

冲突在元杂剧中可按对立双方力量的对比分为两种类型，凡正面的、善的、美的一方处于弱势，反面的、恶的、丑的一方处于强势，且后者压倒前者的，属于悲剧性的冲突；反之，前者处于强势，后者处于弱势，或者表面强大而实质上外强中干的则属于喜剧性的冲突。两种冲突虽然艺术风格、审美效果不同，但均带有鲜明的反正统和反权威的倾向。从这个意义上说，元杂剧的戏剧冲突实际上皆属于叛逆型的冲突。

弱以抗强的悲剧冲突

悲剧在元杂剧中占有特别显要的位置。作为中国悲剧的起端，它从一开始就与西方的悲剧表现出明显的不同。西方的悲剧特别是古典悲剧一般都是伟人的悲剧，就是说，戏剧的主人公都是身份高贵的人物，这几乎成了一条定律。意大利文艺复兴时期的戏剧家瓜里尼指出："悲剧是伟大人物的写照。"[1]英国现代著名戏剧理论家阿·尼柯尔也认为："要求悲剧有一个君主或一个大名鼎鼎的人作为它的主人公，不仅是古典主义戏剧的金科玉律，正如我们在前一章中已经提到的，中世纪人们的头脑里，几乎都有这样一个心照不宣的准则：所有的悲剧都是写帝王将相的。"[2]古希腊悲剧之父埃斯库罗斯的《被缚的普罗米修斯》、索福克勒斯的《俄狄浦斯王》、莎士比亚的《哈姆莱特》《麦克白》《李尔王》和《奥赛罗》等等，这些剧中的主人公不是天神便是帝王贵胄，根本见不到平民。所以西方悲剧的主题实际上是表现伟人的毁灭，以一种超出常人的奋斗、追求和最终灭亡来营造崇高的悲剧效果。

元杂剧的悲剧恰好相反，它主要描述的是平民百姓的遭遇，剧中绝大多数主人公不是伟人，而是市井、田庄中的小人物，与他们对立的，反倒是有权有势、横行一方的所谓大人物，像衙内、皇戚等权豪势要之流。从力量对比上说，前者弱小，后者强大，前者卑微，后者高贵，前者没有地位，后者掌握着社会的话语权和裁决权。总而言之，强者占有绝对的优势，而弱者则处于被打击或被欺凌的位置，这是一种平民的悲剧。然而，通过弱者对强者的反抗，同样营造了崇高的悲剧效果。当对立双方力量的对比达到高度悬殊的境况时，弱者的反抗就变得扣人心弦了。因为对手几乎是不可战胜的，主人公明知这一点，却又义无反顾，勇往直前，去拼死一搏，这反抗就有了一种惨烈、悲壮的意味。就如同中国神话传说中的精卫填海和刑天舞戚一样，其达到的审美效果必然是惊心动魄的。

元杂剧中悲剧的发生过程也有自己的特点，它一般都是由代表恶势力的强大一方首先发难，造成灾难压顶、无所逃遁且高度压抑的审美情境，将悲剧主人公逼至绝境，这就为主人公的反抗提供了特殊的条件。关汉卿的《蝴蝶梦》就是一例。剧中有一名叫葛彪的豪门权贵，他一上场就自我标示："我是个权豪势要之家，打死人不偿命。""有权有势尽着使，见官见府没廉耻。"摆出一副随时可能发难的架势。剧一开场，他骑着马在大街上闲逛，所有的行人都躲得远远的，没人敢靠前。此时从乡

下进城的王老汉老眼昏花，不知就里，撞上了这位恶少的马头，葛彪顿时大怒：“这老子是什么人？敢冲着我马头！好打这老驴！”于是跨下马来，不问青红皂白，挥鞭就抽。王老汉未及发一言，竟被活活打死。葛彪见老汉横尸街头，对着围上来的人群说：“打死一个人只当是房檐上揭去了一片瓦，随你们到哪里去告我！”话毕，跨马扬长而去，一场人命案就这样造成了。武汉臣的《生金阁》也是较为突出的一个例证，剧中的庞衙内与葛彪一样，是个“累代簪缨之子”，“若打死个人如同捏死个苍蝇相似”。他看上了穷秀才郭成的传家宝物生金阁，公然夺为己有。这还不算，又见郭成的妻子长得美丽，淫意顿生，要强娶过来。郭成坚决不允，庞衙内竟用铡刀铡死了郭成。庞家的嬷嬷实在看不下去，背后骂了庞衙内几句，庞衙内闻见后，也把她捆绑起来推下井去淹死。

如果说上述两剧表现的只是两个家庭的悲剧，那么无名氏的《陈州粜米》则描述了凶恶势力与全体民众的对立。陈州因三年大旱，百姓挣扎在死亡边缘。朝廷命令开仓粜米，定下五两银子换一石细米，以示救灾。派去当地执行使命的乃是权豪势要刘衙内的儿子小衙内和女婿杨金吾，他二人置百姓的死活于不顾，竟改五两银子一石做十两银子一石，再往米里掺上大量泥土和糠秕，斗换成八升小斗，称银子的秤改作加三大秤，执意要发一笔民难财。当百姓们闻讯而来时，只见米仓前小衙内手持敕赐的紫金锤，横眉立目，虎视眈眈，谁敢与之争辩，“打死勿论”。一面是陈州百姓生死垂危，命在旦夕，另一面恶人气势嚣张，声焰熏天，构成了尖锐对立、令人窒息的紧张气氛。在这种无所逃遁、濒临绝境的情势之下，弱者的反抗终于爆发了。这是一种无路可走、忍无可忍的反击，也是一种要求伸张正义、白冤复仇的叛逆。《陈州粜米》中有这样一句台词：“柔软莫过溪涧水，到了不平地上也高声！”这是老百姓心中的肺腑之言。当权威势力把善良的人们逼到绝境时，向权威宣战就成了他们唯一的选择。这种宣战尽管意味着毁灭，人们也在所不辞，义无反顾。到这时，悲剧中最激动人心的高潮便来临了。《蝴蝶梦》里葛彪打死了王老汉，尸骨未收，王的老伴便带着儿子们找到葛彪，说：“使不着国戚皇亲，玉叶金枝，便是他龙孙帝子，打死人要吃官司！”结果三个儿子代行“官司”，一齐下手，打死了葛彪。在紧接而来的公堂审讯中，王老太以一白发老人从容上前，情愿上刑场替儿子抵命，至此悲剧气氛也就推向了高潮。《生金阁》中的郭成被铡掉了头颅，已成为无头冤鬼，但作者让他在舞台上提着头颅到处追踪庞衙内，呼喊报仇，令那个恶棍心惊肉跳，不得片刻安定。

在元杂剧中鬼魂是频繁出现的，它一方面使悲剧气氛变得更为惨烈，另一方面，也至为强烈地显示了悲剧主人公的反抗情绪和叛逆精神。弱者一旦成为复仇者，死亡都无法使他们罢手。作为一种审美幻象，艺术在这里是高于生活的。《陈州粜米》的冲突更典型，贫民老汉张撇古在淫威面前指着鼻子痛斥那两个凶顽：“都是些吃仓廒的鼠耗，咂脓血的苍蝇。”“你道你奉官行，我道你奉私行，俺看承的一合米关着八九个人的命，又不比山麋野鹿众人争。你正是饿狼口里夺脆骨，乞儿碗底觅残羹，我能可折升不折斗，你怎也图利不图名？”小衙内被骂得恼羞成怒，挥起紫金锤，猛击张老汉，一边打，一边还称：“把你那性命则当

根草，打什么不紧！”张老汉被击成了重伤，吐血倒地，但毫不屈服，临死，依然高呼：“难道紫金锤就好活打杀人性命？我便死在幽冥，决不忘情！待告神灵，拿到阶庭，取下招承，偿俺残生，苦恨才平。若不沙，则我这双鹘鸰也似眼中睛，应不瞑！”像张老汉这样的平民，在挟持皇威、前呼后拥的恶官面前，本来是不可能占据上风的，等待他的必然是毁灭。然而，正是这种高压情境下的勃然奋起，挺身抗争，使得全剧产生了一种崇高的美学气氛。这种气氛弥漫开来，强烈地感染着台下的观众，造成一种上下息息相通的情感交流。演员的表演越逼真，越投入，观众的共鸣也就越强烈，这是其他艺术类型如诗歌、小说所难以比拟的。

从这个意义上说，元杂剧的悲剧实际上就是生活中悲剧的舞台化、典型化，它把人们内心最真实、最强烈的意愿通过审美的形式表达出来了。戏剧的叛逆其实就是社会叛逆的一种折光，一种投影。

元杂剧的悲剧还有一点与西方悲剧不同，那就是绝大多数都有一个光明的结局。中国的老百姓历来相信“善有善报，恶有恶报”，正义必定能够得到伸张，让恶人滥杀无辜、狂施暴虐之后逍遥法外，是绝对不能接受的。这就是中国式悲剧具有光明结尾的文化心理依据。剧作家为此虚构出了一些主持正义的清官型人物形象，去执行人们期待之中的公正判决。包拯就是一个代表。包拯在元杂剧中是权豪势要的死对头：“我和那权豪们结下些山海也似冤仇。”“我偏和那有势力的官人们卯酉。”陈州粜米这个案子最后就是由包拯论定解决的，他先用自己掌有的势剑斩死杨金吾，然后再令张老汉的儿子小撇古以牙还牙，用紫金锤打死小衙内，替陈州人民申了冤，也为老汉报了仇。《生金阁》这一无头冤案亦是由“日断阳，夜断阴”的包拯为郭成的鬼魂做主，将庞衙内押赴市曹，斩首示众。《蝴蝶梦》一剧则因包拯梦见大、小蝴蝶遭厄而受启发，最后释放了王家母子。

有人据元杂剧悲剧的这种结尾方式提出，这不能算悲剧，凡悲剧应该是以毁灭告终的。这显然是以西方的悲剧观念来衡量中国戏曲。其实西方悲剧的高潮在结尾，在悬念的最后揭示，也就是结果；而中国悲剧的高潮在过程，即在戏剧的中部，比如元杂剧的高潮一般都在第三折。西方的悲剧一般从开始起就酝酿气氛，准备条件，向着剧尾进发，当诸条情节线索都汇集到一起时，高潮才会出现，这个时机总是在全剧的最后。《俄狄浦斯王》《哈姆莱特》《奥赛罗》都是典型的例子。而元杂剧的悲剧到结尾时已是强弩之末，重大的冲突都在第三折中发生过了，最后只是一个收场和交代，是否属悲剧不能仅根据结尾来下判断。最明显的例子就是包拯。包拯这个形象实际上并不是主要角色，他往往到戏剧的最后才出现，其作用只在于给早已明朗的案情做一个了断，某种程度上相当于对事件做出评判。真正的悲剧冲突还是在前面。因此包拯的存在并不影响全剧的气氛，光明的结局也不可能改变悲剧的性质。东、西方悲剧观念的差异实际上反映了两种不同的文化心理。事实上两种形态都能造成强烈的悲剧效果，而中国式的悲剧更能迎合中国观众的审美心理，具有鲜明的东方文化的特征。

[1] 《悲喜混杂剧体诗的纲领》，《世界文学》1961年9月号。

[2] 《西欧戏剧理论》，中国戏剧出版社，1985年版。

惊天动地《窦娥冤》

震动最大的悲剧恐怕要数关汉卿的《窦娥冤》了。然而这出戏的主人公窦娥既不是什么有头有脸的大人物，也不是性格外向刚烈的男子汉，而是一位无依无靠、温顺本分的家庭妇女。她3岁死了娘，7岁被父亲卖与蔡婆抵债，做了童养媳，17岁丈夫病故，又成为寡妇。对这一切，窦娥都逆来顺受，默默地屈从了，“我将这婆侍养，我将这服孝守，我言词须应口”。如果故事就这样发展，它顶多只是一出普通的苦情戏而已，不可能成为具有震撼力的悲剧。

窦娥真正的悲剧是从反抗开始的。泼皮、无赖张驴儿父子借一个偶然的机会闯进了蔡家，耍出流氓手段，要霸占蔡氏婆媳二人。蔡婆慑于威势，被迫应允。但窦娥却坚决拒绝了。她开始与强大的现实对抗：“婆婆，你要招自招，我并然不要女婿！”一旦窦娥停止顺从，悲剧性的冲突就拉开了帷幕。接下来的打击接踵而至。张驴儿为达到霸占窦娥的目的，在食物中下毒，企图毒死蔡婆，未想竟误杀了自己的父亲。这个无赖乘势再次威逼窦娥，或是顺从，或是见官，“你要官休呵，拖你到官司，把你三推六问，你这等瘦弱身子，当不过拷打，怕你不招认药死我老子的罪犯”！窦娥毫不犹豫地选择了对抗，她要在官府的大堂上与恶人争个黑白是非，讨还一个公道。然而，这一天真的愿望也很快破灭了，那个只知收取金银的昏官桃杌不分青红皂白，上来便拿柔弱的窦娥开刀。一次又一次鲜血淋淋的拷打令窦娥死去活来，“一杖下，一道血，一层皮”。窦娥依然不肯屈服，她已准备为自己的清白和信念殉身。可是，在桃杌打算向年迈的蔡婆用刑时，出于对婆婆的怜悯和孝顺，窦娥不得不含冤承认自己犯下了杀人罪，于是被判斩首示众。

无论窦娥怎样争辩和抵抗，她总是无法逃脱社会这只怪兽的血盆大口，一个善良的、似乎微不足道的生命顷刻间就要被吞没了。就在刽子手的屠刀即将举起之时，这个弱小的女人竟然爆发出了震动乾坤的呼喊，迸射出一片电闪雷鸣般的光芒：

有日月朝暮悬，有鬼神掌着生死权。天地也，只合把清浊分辨，可怎生糊涂了盗跖颜渊：为善的受贫穷更命短，造恶的享富贵又寿延。天地也，做得个怕硬欺软，却原来也这般顺水推船。地也，你不分好歹何为地？天也，你错勘贤愚枉做天！哎，只落得两泪涟涟。

不是我窦娥罚下这等无头愿，委实的冤情不浅，若没些儿灵圣与世

人传，也不见得湛湛青天！我不要半星热血红尘洒，都只在八尺旗枪素练悬。等他四下里皆瞧见，这就是咱苌弘化碧，望帝啼鹃。

你道是暑气暄，不是那下雪天，岂不闻飞霜六月因邹衍？若果有一腔怨气喷如火，定要感的六出冰花滚似绵，免着我尸骸现。要什么素车白马，断送出古陌荒阡！

你道是天公不可期，人心不可怜，不知皇天也肯从人愿。做什么三年不见甘霖降，也只为东海曾经孝妇冤。如今轮到你山阳县。这都是官吏们无心正法，使百姓有口难言。

这场冲突的确是至弱对至强，至柔对至刚，而其悲剧价值也正在这里。伟大的戏剧家关汉卿设计了中国戏剧史上最具悲剧气氛的一幕，满台飞雪，悲歌环旋，人神共愤，天地失色。那满台飘舞的雪花把主人公一腔的悲愤洒向了观众，洒向了人间。一个弱小的窦娥竟成为元代悲剧中一道最为耀眼的强光。

社会型喜剧与伦理型喜剧

如果说，悲剧的叛逆属于一种绝望的反抗的话，那么喜剧的叛逆则是对旧权威的鄙弃和对未来新生活的渴望。在悲剧冲突中，大人物是强悍而残暴的，可是到了喜剧冲突中，他们又变得愚蠢而无能，丑态百出，遭人嘲笑。其实权豪势力正具有两面性，一面凶残强暴，不可一世；另一面则是外强中干，内心发虚。元杂剧中的喜剧正体现了平民战胜邪恶、争取正常生活的信心。在喜剧中你会强烈地感受到那来自底层的、像烧不尽的野草般的生命活力，感受到那自苦难中发出来的乐观的笑声，以及充满智慧的幽默和满怀辛辣的讽刺。中国喜剧与悲剧一样，也是从元杂剧发端的，它扬弃了宋杂剧、金院本滑稽调笑、插科打诨的表演方式，将构造喜剧冲突与塑造喜剧人物性格作为主旨。这样，它就与悲剧具备同等的艺术价值和美学成就。

与西方喜剧相比，元代的喜剧也有着自己鲜明的东方特色。按照西方权威的美学理论，喜剧的使命在于暴露和讽刺。亚里士多德说过："喜剧总是模仿比我们今天的人坏的人。"[1]英国戏剧理论家马丁·艾思琳进一步指出："在笑剧里，人物肯定地为观众（不仅为观众，也为演员）所不齿。"[2]由这些喜剧观念支配，多数的西方喜剧都是以被嘲弄和讽刺的人物做主角，比如古希腊阿里斯托芬《骑士》一剧中的管家帕费拉贡，莫里哀《伪君子》中的达尔杜弗，《吝啬鬼》中的阿尔巴贡等。元代的喜剧则不同，它的主人公都是正面人物。也就是说，在鞭挞和嘲笑恶人的同时，中国的喜剧还致力于歌颂和赞扬那些杰出的人物，它是在双方的冲突过程中同时完成上述两种功能的。在这一点上，莎士比亚的喜剧倒是与中国的喜剧比较近似。

元杂剧的喜剧按照冲突的性质又可分为社会型冲突与伦理型冲突两类。社会型冲突的本质与悲剧冲突相同，然而气氛、境况、情势和审美效果又完全不一样。剧中的邪恶势力虽然敢于发难，制造争端，却无法形成一种黑云压城、灾难灭顶的势态，这是因为所谓大人物的行为，从一开始就是愚拙的，低劣的，他们虽然在力量上占有优势，在智力上却处于劣势，而喜剧主人公则以超人的胆量和智慧掌握着整个斗争的主动权。于是这类冲突就成了一种智力的较量。在较量中大人物丑态百出，自食其果，主人公最终获得胜利，创造出一种喜剧性的审美效果。

由于元代的喜剧通过笑来否定既存的现实，同时又以此来肯定平民

的反抗，它其实属于一种充满自信的叛逆。关汉卿的喜剧可以被视为一种范本。他有一出戏叫《望江亭》，于中塑造了一位美丽、聪慧、名叫谭记儿的民间妇女。新婚不久，谭记儿便遇上了麻烦，有权有势的杨衙内听说她长得美丽，一心要占为己有，毁坏这个家庭。杨衙内从皇上那里获得了势剑金牌，带着手下来取谭记儿丈夫的首级。谭记儿知道杨衙内并不认识自己，于是决定将计就计，智斗对手，“你道他是花花太岁，要强逼的我步步相随。我呵，怕什么天翻地覆，就顺着他雨约云期。这桩事，你只睁着眼儿觑着，看怎生的发付他赖骨顽皮”！她装扮成一个渔妇，系上围裙，提着三尺鲜鱼，来到江边杨衙内饮酒处望江亭，自称“张二嫂”。愚蠢的杨衙内一见大喜，先让谭记儿为其脍鱼，而后又拉她入席饮酒，寻欢助兴。机智的谭记儿与这几个好色之徒巧妙周旋，毫无惧色。她趁杨衙内得意忘形的当口，以治鱼为由骗取了势剑金牌，接着又乘势灌醉这几个歹人，然后从容脱身。杨的阴谋不但没有得逞，而且落得一个被人嘲笑的下场。

在元代喜剧中，主人公始终具有一种心理优势，能够将对手玩弄于股掌之上，对手的身份越高、架势越大，就越显得愚蠢可笑、丑态百出。由于势剑金牌之类总是象征着最高权力，所以这种喜剧明显地具有嘲弄皇权、蔑视权威的意味，它虽与悲剧的审美效果不同，其内在精神却又是完全一致的。

关汉卿另有一出妓女题材的喜剧《救风尘》，写得更为深刻。这部作品采用双线结构，描写了两个妓女形象。年轻的那位叫宋引章，她在寻求脱离苦海、嫁人从良的过程中看中了官僚子弟周舍。周舍乃是风月场中的老手，表面上甜言蜜语，内心里凶狠毒辣，喜新厌旧。他将宋引章娶回家中，不久便拳脚相加，横施暴虐。宋引章无处申诉，只得向结拜姐姐赵盼儿求救。赵盼儿与宋引章不同，性格泼辣，聪颖老练，她设下了一个风月救风尘的妙策：“我索合再做个机谋，把这云鬟蝉鬓妆梳就，还再穿上些锦绣衣服，珊瑚钩，芙蓉扣，扭捏的身子别样娇柔。”“不是我说大口，怎出得我这烟月手！”周舍经不住赵盼儿的诱惑，乖乖地被牵着鼻子走，给宋引章写下了休书。当他回头再找赵盼儿成亲时，却受到了赵的辛辣嘲笑：“俺须是卖空虚，凭着那说来的言咒誓为活路。遍花街请到娼家女，哪一个不对着明香宝烛？哪一个不指着皇天后土？哪一个不赌着鬼戮神诛？若信这咒盟言，早死的绝门户！”结果，周舍闹了个扁担脱扣，两头空。赵盼儿以妓女惯熟的风月手段来勾引周舍上当，这个情节本身是意味深长的。从主人公来说，妓女的谋身手段变成反抗与自卫的武器，受人摆布的倡优也有扬眉吐气的时候。从周舍来说，赚惯别人的骗子遭人骗，竟然栽在了自己一贯欺凌的风尘女子身上。这是一曲绝妙的反抗者复仇的喜剧，卑贱者的凯歌。戏里的中心人物是赵盼儿，作者在塑造这个人物时，也写出了她内心深埋着的悲哀。赵盼儿是一个聪明、机智、充满自信的女子，她能够救姐妹出火坑，却无法拯救自己出风尘，能视官僚权贵为粪土，却无法去除作为一个风尘女子的自卑和内责。作者通过赵盼儿表白式的唱辞揭示了这个人物形象深层的文化底蕴。当喜剧作品集中对人物性格进行刻画和描写时，喜剧本身的文化含量就大大地增强了，它不但给人以感性的愉悦和享受，同

时也予人以理性的提示和启迪。

伦理型的喜剧与社会型喜剧不同，它一般是以爱情、婚姻作为题材的，它的对立和冲突没有社会型冲突那样激动人心，富有震撼力，多发生在家庭成员之间，但其反抗的对象却是所谓神圣的封建伦理道德，因此具有更深一层的叛逆性质。元代是一个封建纲常松动的时代，社会上反抗礼教束缚、追求个性自由的呼声普遍高涨，并衍化成为文艺创作的一股潮流。元曲四大家之一的白朴的《墙头马上》就是这样一出名剧。此剧取材于唐代白居易的新题乐府诗《井底引银瓶》，原诗叙述了一对青年男女不经媒妁之道，私下结合却又最终分手的故事。原作者称这种自由恋爱的行为是“淫奔”，明显持反对态度。他在诗的结尾说：“寄言痴小人家女，慎勿将身轻许人！”意图通过这首诗劝喻所有自由恋爱、私订终身的年轻人。而白朴却反其道而行之，把这个故事改编成一个喜剧，并塑造了李千金这样一个性格鲜明、敢作敢当的艺术形象。李千金本是官宦人家出身的大小姐，但全然没有大家闺秀的矜持、含蓄。她在花园墙头与墙外马上的裴少俊一见钟情，当晚就跟裴私奔，去了裴家。此剧的冲突发生在裴少俊的父亲裴尚书和李千金之间。裴尚书治家甚严，发现二人的“私情”后火冒三丈，将一切“罪责”推到千金的身上，他不但对千金百般责难，而且逼着儿子写下休书，与千金分手。由于少俊的软弱，李千金被迫离开了裴家。

如果说第一个回合裴家占了上风的话，那么第二个回合就轮到李千金来回敬裴氏父子了。裴少俊考中状元后，心中依然惦念着心爱之人，于是找到李千金处，这回轮到李千金来责难裴少俊了：“他那里谈天口喷珠玉，一划的者也之乎，他那三昧手能修手，模读五车书，会写休书。”“我本是好人家孩儿，不是娼人家妇女，也是行下春风望夏雨，待要做眷属。枉坏了少俊前程，辱没了你裴家上祖。”当初裴尚书搬出来的一切“罪名”，加上少俊“反戈一击”的“义举”，到此一一“完璧归赵”，反扣到裴家的头上，弄得状元郎狼狈不堪，无地自容。裴尚书此时也不得不放下架子，赶到李家，为了全家的和睦，向媳妇赔罪，以求宽恕。这一回反击，骂中带笑，酣畅淋漓，把貌似神圣的封建伦理打了个落花流水，大大张扬了爱情的神圣与不可战胜，替所有敢于追求幸福的妇女着实地出了一口气。

王实甫的《西厢记》比起白朴的《墙头马上》来，情节更为复杂，文化内涵也更为深刻。该剧取材于唐元稹的传奇小说《莺莺传》，但对其主题和情节进行了重大改编。作者采用多线交叉的形式，设计了两个层次的冲突。第一层次的冲突发生在张生、莺莺、红娘三人与崔老夫人之间，它是两代人在婚姻观念上的较量。张生与莺莺邂逅相逢，互相倾心，要求婚姻自主，自由结合。老夫人则寡恩少情，冷若冰霜，一心想着相国家谱、门当户对。普救寺之难，老夫人亲口许下张生与莺莺的婚事，一转脸便赖得一干二净，反而逼女儿嫁给自己的侄子，一个不学无术的“贵族子弟”郑恒。作者一方面充分展示老夫人的顽固乖戾，另一方面也写出了她的愚钝笨拙。三个年轻人联合起来向她展开了一波又一波充满风趣的斗争。特别是崔家的丫鬟红娘，这个人物浑身散发着青春的

活力，充满了喜剧色彩。“拷红”一折，她反唇相讥，搬出孔夫子的语录来责问老主人：“信义是做人根本”，“‘人而无信，不知其可也’。老夫人既然许人婚事，怎么可以违背圣人的训示呢？眼下生米已煮成熟饭，夫人若不肯成就好事，结果是你自己辱没了相国家谱，官司一旦问罪下来，也会追究您老夫人自己治家不严、背义忘恩之罪，有什么益处呢？”这套“一本正经”的大道理从一个使唤丫头嘴里说出来，煞有介事地教训老夫人，叫人捧腹不止。严不可犯的崔老夫人在红娘责问下，只好低头认输。

另一个层次的冲突，发生在青年人自己身上。张生疯疯魔魔，是个情种，同时又有书生的软弱和呆气；崔莺莺为大家闺秀，性格内向，既萌动着对美和爱情的向往，又有家教的约束和自警，两个冤家恩恩怨怨，经过一番误会性的碰撞，终于携手冲破了礼教的束缚，赢得了爱情的胜利。最可爱的依然要数红娘，她是个满场飞的角色，性情泼辣，口快牙利，毫无顾忌，全无遮拦，崔张二人都曾受到她火辣辣的帮助和支援。她笑张生“文魔秀士，风欠酸丁”，“酸溜溜螯的人牙疼”，又揭穿小姐的假正经，“对人前巧语花言，背地里愁眉泪眼”，“把似你使性子，休思量秀才，做多少好人家风范”。这个风风火火的人物使全剧的喜剧气氛更加浓厚，与之相关的叛逆主题也显得更为突出了。

上述两部伦理型剧作皆取材于唐人作品，而且不约而同地改变了原作的精神，这就透露出一种文化信息，正统的儒家道德观在元代已受到了挑战，一种新的文化价值取向正在形成。

[1] 《诗学》，罗念生译，人民文学出版社，1982年版。

[2] 《戏剧剖析》，罗婉华译，中国戏剧出版社，1981年版。

3.刚柔相济：南戏在北南大交流中成熟

杂剧并不是元代唯一的戏剧。在元杂剧盛行于北方，继而风行于天下之时，南方沿海地区也在流行着另一种戏曲，这种戏曲当时称作戏文，为了与北方杂剧相区别，人们也称之为南戏。在元代，南戏远没有北杂剧风光，成就也差得远，但是要论产生的时间，它实际上比北杂剧更早，而且随着南北方的统一，文化交流的扩大，它不断地吸收北方戏曲的优长，努力发挥自己的特色，后来居上，最终又超过了北杂剧。这一个南北交替的过程，体现了北方文化与南方文化的相互交融，因此也更多地有了综合性的色彩。

南戏诞生于南、北宋之交，即公元12世纪初叶。明代祝允明《猥谈》中说："南戏出于宣和之后，南渡之际。"徐渭《南词叙录》中也有类似的说法。它的诞生地当在今天浙江省的温州，因为南戏最早被称为"温州杂剧"或"永嘉杂剧"，隋代以前，温州又称永嘉。温州地处东南沿海，南宋时已成为重要的对外通商口岸，经济相当繁荣。加上该地历史上有"尚歌舞"和"敬鬼乐祠"的风气，所以这个地区产生中国最早的戏剧并不是偶然的。

与北杂剧从讲唱艺术诸宫调移植戏曲音乐不同，南戏的音乐是直接从南方的民间歌曲当中提取而来的。根据现存的南戏剧本，我们看到这样的曲牌：《林里鸡》《水车歌》《山歌》《生姜芽》《赵皮鞋》《瓦盆儿》《货郎儿》《吴小四》等等，仅仅从乐曲名称上就使人感受到浓厚的南方乡村的气息。虽然音乐已无从了解，但这些曲调具有浓郁的南方色彩应是没有问题的。最早的南戏其实就是一种地方气息浓厚的歌舞小戏。后来，它又吸收了流行于宋代的词曲，如《点绛唇》《浣溪沙》《虞美人》《风入松》《一剪梅》《念奴娇》《沁园春》《满江红》等等，加上对宋杂剧以及傀儡戏等艺术种类的吸收，融雅俗为一体，不断成熟、发展，逐渐走向了更为广阔的世界。

南戏获得比较大的发展，应该是它进入杭州（当时称临安）之后。作为南方政治、文化的中心，杭州当时汇聚了种类繁多的艺术，勾栏、瓦舍的设置又为这些艺术提供了展示的场所。南戏大量采用词体音乐，应该就在这个时候。这个阶段它又吸收了大曲、唱赚以及诸宫调等多种艺术形式，通过不断的调整，南戏终于在杭州站住了脚跟，继而从这里传布到了今天的浙江、江苏、江西、安徽、福建等一大片南方地域，发展成为一个大型剧种。

南北乐曲的混合交融

南戏和北杂剧都是中国最早的戏剧，且生存于同一时间跨度之内，但它们的音乐却有着很大差异。风格上，杂剧乐曲产自北方，它吸纳了大量西北少数民族的音乐，风格苍劲激越，富有阳刚之气。南戏的音乐则属于单纯的汉族乐曲，加上地域的原因，其风格清丽宛转，富于阴柔之美。伴奏上北曲以琵琶、筝等弦索乐器为主，配之以锣、板、鼓、笛，而南戏则以笛、鼓、板三者为主，配以弹拨乐器。演奏时北曲的节奏较为急促，唱辞也较为密集，南曲则节奏舒缓，演员演唱时好拖腔，一般用板来控制节拍。明代作家王世贞在《曲藻》中曾对此有所评说：

凡曲，北字多而调促，促处见筋，南字少而调缓，缓处见眼。北则辞情多而声情少，南则辞情少而声情多。北力在弦，南力在板。北宜和歌，南宜独奏。北气易粗，南气宜弱。大抵北主劲切雄丽，南主清峭柔远。

南、北音乐的风格差异应该说由来已久。南北朝乐府中就已经体现出来了，而金、宋时期的南北分裂，西北游牧民族音乐的大量涌入，使得这种差异进一步扩大。戏曲诞生后，受到上述因素的影响，自然形成了北曲和南曲的差别。南北曲的差异实际上正是南北文化差异的体现。

在演唱方式上，南北也有区别。北杂剧比较严格，一部戏只能由一个演员演唱，这种形式显然是由诸宫调演变而来的。另外每折只用一个宫调，每部戏规定使用四个宫调。南戏的演唱则比较灵活，它的体制、结构较杂剧大许多，一般有四五十出，可以由多人演唱，而且人数不限，这对塑造不同人物的性格，是更为有利的。南戏的演唱方式也多样化，有独唱、对唱、轮唱、合唱，还有后台帮腔式的陪唱，这方面南戏显然是具有优势的。

尽管在若干方面南戏占有优势，并且取得了相当的发展，但是直到南宋末期，它的成就依然很有限，存在着明显的粗糙和拼凑的痕迹，远不能与当时北方的杂剧相媲美。究其原因，一是南宋理学的发达，对戏曲起了压制和阻碍的作用。在理学家眼里，戏曲是伤风败俗的，是“淫戏”。据祝允明《猥谈》记载，当时曾有一个叫赵闳夫的官员出榜禁止过《赵贞女蔡二郎》等一批最早的南戏。此外朱熹在福建漳州任职时也曾禁过戏，他的学生陈淳甚至上书，建议朝廷对戏曲“严禁止绝”[1]。另一

方面，南戏创作缺少优秀作家的参与。徐渭在《南词叙录》中说："南易制，罕妙曲；北难制，乃有佳者，何也？宋时，名家未肯留心，入元又尚北，如马、贯、王、白、虞、宋诸公，皆北词手。"南宋并非没有优秀的作家，他们在诗、词、散文领域创造的成就是相当可观的，但是，由于社会没有发生像北方那样的剧烈变动，文人士大夫的观念仍然停留在传统的旧框框里，所以对这种勾栏瓦舍里成长起来的通俗艺术很少有人去关心，"士夫罕有留意者"（徐渭《南词叙录》），南戏未能产生与北杂剧相媲美的优秀作品也就不足为奇了。由此可见，一种艺术的兴起和发达，与它所赖以生存的社会文化环境、与人们的审美风尚都有十分重要的联系。南戏无疑不属于宋代审美文化的主流。

南戏迅速成熟起来，并由南方走向全国是在元统一南北之后。这次空前的中华版图的大一统、华夏民族的大聚合带来了南北文化的大碰撞和大交融，戏曲遂成为这种碰撞和交融的一个典型范例。一旦人为的鸿沟被填平，交流的渠道被打通，北杂剧必然大举南下，把北方艺术的结晶带给南方的民众，令他们耳目一新。而南戏也随之北上，将新鲜、活泼的南方戏曲带给中原大地，这是一种双向的交流、双向的吸引。在这个过程当中，可以想象，南北双方的新奇感和认同感都是空前的。事实上，在这场南北双方的大交流当中，得益最多，收获最大的还是南戏。因为北杂剧的体制在那时已经高度成熟且定型，创作上也达到了高峰，杂剧对南方艺术的吸收相对来说是有限的，大概主要集中在对部分南戏剧本的改编上。而南戏还处在变动的状态中，整体水平比北杂剧又差了一大截，面对这样一个高强的对手，它更需要努力地学习和提高。从某种程度上说，南北交流的过程也是一个竞争的过程。经过半个多世纪的吸收与调整，南戏由弱到强，靡然向风，终于超过了北杂剧，这与它大胆地融合南北戏曲之精华，集一代戏曲艺术之大成的实践是分不开的。

南戏对北杂剧的吸收最显著地体现在对北曲的引进上。我们知道，北曲的音乐偏于遒劲雄放，南曲的音乐则多温丽宛转，南曲引进北曲，一定程度上就实现了刚柔相济，急缓兼容，成为一种综合之美。这种引进并不是机械和刻板的，而是根据剧情的需要，实行适当的搭配，该悲壮激烈的地方用北曲，该温柔缠绵的地方用南曲，这样，剧情的表达便更为贴切、动人了。比如南戏名作《拜月亭记》的第七出《文武同盟》中，金朝将领陀满兴福遭人诬陷，被朝廷追杀，濒于绝境，这时作者连续用了北曲里的［绛都春］、［混江龙］、［油葫芦］、［六么令］等数支曲子来表现主人公当时的惨痛之情，就显得恰到好处。试举［油葫芦］一曲：

则见几个巡捕弓兵如虎狼，赶得俺慌上慌，忙上忙。天哪，这场灾祸，无可提防。见那厮恶哞哞手里拿着的都是枪和棒，唬得俺战兢兢小鹿儿在心头撞。这壁厢无处隐藏。将俺这锦红袍，锦红袍放在枯桩上，跳过这粉墙，恰便似失路英雄楚霸王。教俺兴福慌也不慌？不觉来到花影傍。

像这样紧张、急促的情绪由雄劲的北曲来表现显然是恰当的，如改用南曲，效果必定要差许多。然而此剧大多数采用的仍然是南曲，作为表现聚散离合的悲情作品，如此的安排无疑又是合适的。除此之外，现存的南戏剧本还有南北曲相间的合套形式，这也是南北音乐合流的一种模式。此处举《小孙屠》一作第九出中的曲牌为例：

北曲［新水令］，南曲［风入松］，北曲［折桂令］，南曲［风入松］，北曲［水仙子］，南曲［犯衮］，北曲［雁儿落］，南曲［风入松］，北曲［得胜令］，南曲［风入松］。

此种合套方式在其他南戏剧本里也有。如果说永嘉杂剧吸收词曲是南戏发展的第一阶段的话，那么南北曲的合套就是南戏发展的第二且是更为重要的阶段。第一个阶段体现的是雅俗交融，是下里巴人与阳春白雪的汇合，第二阶段则是两大地域文化的合流，是两种审美风格的大交汇，它使南戏的表现能力上升到了一个崭新的境界。

除了音乐方面的借鉴外，剧本的改编也是南戏受北杂剧影响的一个重要方面。我们将现存的南戏剧目跟北杂剧剧目做一个对照，题材相同的作品竟多达几十部。这当中有一些是北杂剧改编南戏的，还有个别属于故事流传过程中，南北双方不约而同各自创作的，但是多数作品应该是南戏继承并改编了北杂剧。最负盛名的元代所谓“四大传奇”剧，其中三部均是由北杂剧改编而成的，《拜月亭记》（又名《幽闺记》）脱胎于关汉卿的《闺怨佳人拜月亭》，其中还保留了关作的精彩曲文。《白兔记》当改自刘唐卿的《李三娘麻地捧印》（刘作现已不存）。另一部《杀狗记》改编于萧德祥的《杀狗劝夫》，它也是一个发生在北方的故事。从《赵贞女蔡二郎》《张协状元》这样粗糙的早期作品发展到名播天下的四大传奇，没有对北杂剧艺术的学习和继承，没有不断的综合、改进和提高，可以说是根本不可能的。北方艺术不仅带来了成功的经验，而且也把新的审美观念带到了南方。一方面是北杂剧影响的深入，另一方面是南戏水平的提高，它们使得世人对戏曲的看法自然而然地发生了变化，过去那些不利于戏曲发展的社会因素，逐步地销声匿迹了。就在这种形势下，南戏凭借着南方雄厚的经济实力，凭借着南北文化交汇产生的新的艺术活力，逐渐进入了它的黄金时期。

[1] 何乔远《闽书》引陈淳《上傅寺丞论淫戏书》。

对家庭和个人命运的关注

北杂剧是一个充满了剧烈冲突的、涌动着反抗和不平之气的艺术世界，南戏的世界似乎有所不同，一方面它也有和北杂剧相同或类似的题材，如《包待制陈州粜米》《赵氏孤儿报冤记》《关大王独赴单刀会》《秦太师东窗事犯》等等，表现了尖锐的民族矛盾和严酷压迫下的不屈与反抗，而另一方面，它的重点似乎又有所转移，只要看一下现存的二百多个南戏剧目，就会发现，数量最多、占了三分之一以上的是婚姻家庭类的作品，而且今天留下来为数不多的南戏精品，包括四大传奇在内也全部是此类题材的作品，这就鲜明地体现了南方戏剧的审美特色。

实际上到了元代后期，统治者已逐渐改变了原初野蛮的治理方式，认同了传统的儒学意识形态，在这种形势下，民族间的冲突渐渐地被民族间的融合所替代，社会性的冲突渐渐被家庭、个人间的矛盾所替代，戏剧对现实的批判和叛逆也自觉不自觉地转向了更深的文化观念层次。南戏在元代后期受到普遍的欢迎和青睐，恐怕与这种审美关注的转移有着相当密切的关系。

其实早在南宋时期，婚姻家庭类题材就成了南戏的主流，但是那时的主题与元代完全不同，宋代作品几乎无一例外地集中在对“负心汉”的指责上，所谓“朝为田舍郎，暮登天子堂”，读书人因科举考试而地位骤变，抛弃结发之妻，这是宋代通俗文学抨击的重要对象，该类现象进入元代之后实际已不再成为突出的社会问题。同样是婚姻家庭题材的作品，元代戏曲所关心的是社会动乱、亲人离散下的家庭遭遇。事实上所有的人都在经历苦难，包括男人和女人。在这种境况下，人们如何对待爱情，如何对待难以把握的命运，如何追求属于自己的人生，如何维系那处于风雨飘摇中的家庭，这些才成为作者和观众真正关心的问题所在。《拜月亭记》就是这些作品当中的一个最优秀的代表。

《拜月亭记》主要描写了两个家庭，一个是当朝权贵王家，另一个是平民儒士蒋家。在一场战争当中，两家同时外出逃难，又同时在兵荒马乱之中散失。在这样一个特定的环境当中，王家的大小姐瑞兰遇上了儒生蒋世隆，而世隆的妹妹瑞莲又遇到了瑞兰的母亲王夫人。值此荒郊野外、兵戈相摩的生死存亡关头，两个不同地位的家庭之间产生了真诚的感情，王夫人认瑞莲为干女儿，而王瑞兰经过一番内心的斗争，终于战胜了封建礼教对自身的束缚，和世隆结成了患难夫妻。随着战争的结

束，社会秩序逐步恢复正常，离乱中的爱情开始受到来自传统势力的严重考验。外出归来的瑞兰之父王尚书坚决反对女儿自作主张的婚事，他把女儿从身染重病的蒋世隆身边强行拉走，制造了一出比战争更为残酷的悲剧。《拜月亭记》实际上向人们提出这样的问题：什么样的亲情关系才是最人性的。战争和离乱打破了正常的伦理关系，而只有在这种时候，人性当中那些美好、自然的品质才会被唤醒，人们之间才会结成真诚的友爱关系。离乱是暂时的，但离乱中产生的情感却具有永恒的价值。换句话说，战争和离乱实际上成了暴露不人道的伦理关系的一种契机，一种方式，从这个意义上说，此剧的主题仍然属于叛逆的性质。

该剧还有一个引人注目的方面，即不同民族之间的患难友谊。陀满兴福是女真族人，父亲为金朝重臣，因被人诬陷，招致满门抄斩。陀满兴福在逃避追捕的过程中躲入了蒋世隆家的院墙，被蒋搭救，二人结为兄弟。后来战乱之中，陀满兴福又援助了蒋世隆夫妇，最后与世隆的妹妹蒋瑞莲结成夫妻。与之仿佛，另一部作品《宦门子弟错立身》也表达了类似的主题，女真贵族子弟完颜寿马爱上了汉族戏剧演员王金榜，他宁愿放弃富有的家庭生活，跟随一个戏班子去“冲州撞府”，卖艺为生，这就把民族和社会两个主题合为一体了。如果说北杂剧侧重于表现冲突和对抗的话，那么南戏似乎在患难的背景之下更加突出了平等与融合的主旋律。《拜月亭记》最后是以蒋王两家团聚、夫妻破镜重圆了结的，《错立身》也以完颜寿马之父接纳艺人媳妇入门告终。实际上，元代南戏并没有把冲突双方置于不可调和的境地，它关注的是生活境遇与主人公之间的关系，它否定的是某种观念，某种非人性的价值取向，平等和融合才是南戏真正想要表达的审美理想。

新型审美品格的产生

南戏剧本当中给人印象最深、塑造得最成功的还是一批历尽苦难的女性形象，如《张协状元》中的王贫女、《荆钗记》中的钱玉莲、《白兔记》中的李三娘、《琵琶记》中的赵五娘等。这一批女性与北杂剧中的众多女主人公有着明显的区别，她们并没有激烈的反抗行动，也未做出违背封建礼教的事，她们心甘情愿地承受着常人难以想象的苦难，默默地用血和泪谱写着自己的人生。当然，她们并非没有理想，并非没有追求，她们忍辱负重，历尽艰辛，为的是维护自己的家，期待着有一天夫妻团圆，子女成人，共享人间平凡的欢乐。她们成为中国传统女性的一种艺术化身。

《白兔记》中的李三娘是一个农家妇女，父母双亡。丈夫刘知远即后来五代后汉的开国皇帝，当时只是一个穷汉，被迫外出当兵。兄嫂逼其改嫁不成，便百般虐待，令其白日担水，夜间推磨。寒冬腊月，三娘于磨房产下孩子，因无人照料，只得用牙齿咬断脐带。在这样凄惨的境遇里，三娘“一不怨哥嫂，二不怨爹娘，三不怨丈夫”，十多年来苦苦地撑持，盼望着有一天家庭团圆：

[川拨棹]我欲待诉说个冤仇，我欲待诉说个冤仇，待说来谁人睬瞅？天若还念我孤单，天若还念我孤单，愿孩儿易长易寿。子母们得到头，免使刘郎绝嗣后。

李三娘本待诉说个冤仇，但这冤仇的对象是谁呢？她找不到。三娘并不想把身边的任何人当作仇敌，她只是凭借女人那种善良朴素的信念，承受着降临到头上的一切。她不知道丈夫刘知远已被岳节度使招为女婿，又升到了九州安抚使的高位，在她心里只有一种单纯、善良的希望，并依靠这种希望顽强地活下去。十五年后，一只白兔把她送去军营的儿子带回到自己的身边，是儿子对母亲的亲情打动了刘知远，刘这才把三娘从苦难中解救出来，全家团圆。在老百姓的眼睛里，那只白兔大概就是天意的安排吧？作品并没有强调人与人之间的冲突，它通过一种包涵深广的善良人性来否定那些丑恶的行为，达到对社会批判的目的。

《琵琶记》中的赵五娘也是一位至今活在观众心中的女性形象。她与李三娘一样经历了夫妻分离的苦难，所不同的是赵五娘还承担着照料公婆的重任。祸不单行，家乡连年饥荒，五娘无从维计，她只得将仅有

的粮食供给公婆，自己暗自吞糠。戏里有这样一段生动的描写：

（赵五娘唱）［孝顺歌］呕得我肝肠痛，珠泪垂，喉咙尚兀自牢嘎住。糠，遭砻被舂杵，筛你簸扬你，吃尽控持。悄似奴家身狼狈，千辛万苦皆经历。苦人吃着苦味，两苦相逢，可知道欲吞不去。

［前腔］糠和米，本是两倚依，谁人簸扬你作两处飞？一贱与一贵，好似奴家共夫婿，终无见期。丈夫，你便是米么？米在他方没寻处。奴便是糠么？怎的把糠救得人饥馁？好似儿夫出去，怎得叫奴，供给得公婆甘旨？

这一出戏叫《五娘吞糠》，此外还有《剪发买葬》《描容上路》《卖唱寻夫》诸出，被人誉为具有“悲剧之至味者”，可谓写尽了封建时代妇女的血泪和辛酸。它是一种控诉，虽与北杂剧的激烈反抗不同，但这种控诉的动人程度却不在北杂剧之下。作为苦情戏，作者的侧重点似乎在正面的赞扬，它歌颂了女主人公忍辱负重、毫无怨言的人生态度，歌颂了主人公柔中带刚、坚忍不拔的性格，这种赞颂当中，体现了来自南方的一种价值取向，一种以柔韧克刚强的态度，实际上它代表了元代后期的审美倾向。不管人们如何看待和评判，这种态度也是中国审美文化中的一个组成部分，它代表了一种把善良和美糅合为一体的审美形态。

北杂剧和南戏的并存使得元代的戏曲世界体现出多元和互补的局面，它们在元代审美文化中的地位也显得更为重要了。

元代本来就是一个悲欢离合的大舞台，生活的戏剧化和戏剧的生活化，使得这个时代充满了特殊的魅力。



二、文人畸士的翰墨风骨

一个时代的审美文化并非是完全趋同的，在不同的层次上，它可能呈现为不同的态势，这些不同从各自的侧面反映了该时代的风貌，它使得我们对这一时代的认识变得更为丰富，而且深刻。如果说戏曲以舞台艺术的形式表现了全民化的审美趋向的话，那么作为诗歌的散曲和作为造形艺术的绘画，便是以它们自己的艺术方式表达了文人阶层特有的审美心态。它们虽然未造成戏曲那样的轰动效应，但依然具有强烈的时代气息，并且达到了高度的艺术境界。

1.“荡人血脉”：背弃传统的新诗体——散曲

在文学领域，曾经作为士大夫精神载体的正统诗文无可奈何地走向衰落，然而却生成了另外一种新的与传统诗词完全不同的诗体——散曲，它以极其通俗的形式从另一个侧面表现了处于被压抑境地的文人的心声，成为元代审美文化又一道引人注目的风景。

有别于宋词的蒜酪之趣

散曲属于音乐化的诗体，用今天的眼光来看，它其实就是流行歌曲。与当代的流行歌曲比较，今天的音乐是更为发达了，一般创作一首歌词就要谱一支曲子。而在古代，同一支曲子是可以被反复使用的，作者不断地在相同的曲调里填入新的歌词，所谓“依声填辞”。散曲不但作为流行歌曲而存在，它同时也是元代戏剧的组成部分。北杂剧和南戏就是将这些流行歌曲吸收进它们的体系，成为戏曲。故而元人所称之“曲”，包含了两种意思，既指散曲，也指戏曲，它们两家本有着亲缘关系。我们知道，词也是依声填辞的，它同样是一种音乐化的诗体，而且曾于宋代风靡一时。然而到宋代后期，词走入了一条狭窄的胡同，它不断地雅化，在格律上要求越来越严格，在句式、字数上制造出许多苛刻规定，这就使自己变得凝固和僵化，逐渐失去鲜活的生命力，终于不再流行了。就在这个时候，一种新的来自民间的歌曲悄悄地成熟起来，它取代了词的地位，成为新的流行歌曲。

所谓“流行歌曲”——也就是音乐化的诗体，必须具备两个要素：曲调和曲辞。那么散曲的曲调来自何处呢？主要来自民间。在戏曲部分中我们已经谈到，金元之际，中国的音乐出现了大汇融、大交流的局面，各地区、各民族的乐曲互相影响，互相渗透，在都市化的社会背景之下，达到了高度的繁荣。这些乐曲的真实面貌今天已经无法了解了，然而，根据存留下来的曲调名称，我们仍可以清楚地看出其所具有的民间性质。前面我们举过南曲，这里以北曲为例，因为散曲的主体是北曲，如：《醋葫芦》《油葫芦》《穷河西》《山坡羊》《蔓青菜》《节节高》《桃花娘》《大拜门》《小拜门》等等。有一些曲牌与军事活动有关，可能属于军歌，如：《德胜令》《踏阵马》《小将军》《镇江回》等。还有一些与佛教有关，属于佛曲，如：《好观音》《金字经》《华严赞》等。在众多的民间乐曲中，必然也掺有很多北方少数民族的音乐，其中一些从名称上就能认出来，如《者剌骨》《阿纳忽》《唐兀歹》《也不罗》《拙鲁速》等，还有一些已经翻译成汉名，恐怕很难分辨清楚了。散曲的综合吸收能力非常强，在成熟过程中，它也兼收了唐、宋、金时期流行的各种民间曲艺的音乐，如大曲、法曲、唱赚、诸宫调、金院本等等。这些音乐在长期的流传中雅俗兼容，不但保存了大量民曲，也收入了不少的雅乐，前者如《货郎儿》《快活三》《鲍老儿》《拨不断》《叫声》等，后者如《殿前欢》《感皇恩》《六国朝》等。尤其是，相当一部分宋词的曲调也被吸收进来了，这些曲牌我们非

常熟悉，因为它们和词牌是一模一样的。但是到了民间曲艺的体系当中，它们又经过大大的俗化，与原来的曲式已有了许多差异。

由此可见，音乐在传承的过程中是在不断变化着的，俗转化为雅，雅又转化为俗。同样一个调名，其旋律和演奏方式可能相差很大。而散曲对于前代音乐的吸收主要还是在通俗的层面上，因为雅乐经过不断的程式化，已走向僵老和凝固，不适合元代这个下里巴人占主流的文化环境了，俗曲则方兴未艾，灵活自由，随着时代的需要而不断演变，正是它们与当时的通俗歌曲一起，组合成了一种新的音乐形式。

散曲与其他诗体一样，拥有自己的体式。它主要由两大种类构成，一类叫作小令，另一类称为套数。小令就是单独一支曲子，此类曲子调短辞少，属于短章。它与词的不同在于，没有上下片之分。这里举黄公望的一首小令《仙吕·醉中天·李嵩髑髅纨扇》为例：

没半点皮和肉，有一担苦和愁。傀儡儿还将丝线抽。弄一个小样子把冤家逗。识破个羞那不羞。呆，冗自五里一单堠。

黄公望是画界四大家之一，钟嗣成谓其“长词短曲，落笔即成”（《录鬼簿》），可见他也是擅长作这种风趣、通俗型的小令的。

所谓套数是由同一宫调的若干支曲子组合而成的一套曲子，它的篇幅较小令要大得多，而且用曲的数量也不固定，有数支、十数支乃至数十支不等，可以根据作者的需要来取舍。如杜仁杰的《般涉调·耍孩儿·庄家不识勾栏》由8支曲子组成，刘时中的《正宫·端正好·上高监司》（后套）由34支曲子组成，等等。这种长短不一的体式体现出散曲特有的自由灵活性。

既然有了曲牌，诗人们就要依声填辞了。散曲的填辞与宋词有一个很大的不同，即它的字数并不严格限定，具有相当的自由度和伸缩性，可以在原有的字数外根据需要添加若干字，前人将此称作加“衬字”。我们举两首作品为例：

山无数，烟万缕。憔悴煞玉堂人物。倚篷窗一身儿活受苦，恨不得随大江东去。（珠帘秀《双调·寿阳曲·答卢疏斋》）

项羽争雄霸，刘邦起战伐。白夺成四百年汉朝天下。世衰也汉家属了晋家，则落的渔樵人一场闲话。（李爱山《双调·寿阳曲·怀古》）

上举二作属于同一个曲牌，但彼此之间却相差9个字。是不是那多出的9个字便是衬字，余下的即为规定字数呢？也未见得。更符合事实的说法是，散曲作为一种高度灵活的音乐性诗体，它并没有宋词那样严格的字数规定，始终处于比较开放的态势。

从上举的一些例子中我们可以发现，曲中有很多的口头语，如“没半

点”“有一担”“弄一个”“兀自”“恨不得”“则落的”等，这些俗化的语词常常就是作者扩充句子的重要因素，人们将此称为“衬字”。最典型的要数关汉卿《南吕·一枝花·不伏老》中的那段尾声：“我是个蒸不烂、煮不熟、捶不匾、炒不爆、响珰珰一粒铜豌豆，恁子弟每谁教你钻入他锄不断、斫不下、解不开、顿不脱、慢腾腾千层锦套头。”其中的“蒸不烂、煮不熟”，“解不开、顿不脱、慢腾腾”等等排比式的俗语形容词可以说都是即兴扩充的，它比同类套数的尾曲规模要大得多，此足见散曲填辞的自由度达到了怎样的程度。正因为此，散曲在当时才会拥有如此旺盛的生命力。

当代曲学家任二北指出：“夫曲之所以为曲，乃在以语为文。”（《作词十法疏证》）此话点明了散曲最重要的品质。散曲的音乐今天我们已无法确切了解，但是其歌辞却完好地保存着。毫不夸张地说，散曲实际上就是最早的白话诗。这种白话与今天流行的普通话不同，它是以北方的市井语言为主，又掺杂了些各地的方言，可谓俗到家了。

古人对于散曲的语言风格有一种非常生动的说法，叫作“蒜酪”：

然既谓之曲，须要有蒜酪。（何良俊《四友斋丛说》）

嘉、隆间松江何元朗畜家僮习唱，一时优伶俱避舍，然所唱俱北词，尚得蒜酪遗风。（焦循《剧说》节录《蜗亭杂订》）

蒜酪本是指食品的风味。蒜是一种辛辣的佐味品，为北方人所喜爱，酪乃是奶制品的统称，来自草原的北方少数民族皆好以此为日常食品。二者加起来，它形容的是一种通俗、豪放加上泼辣风趣的语言风格，此种风格与宋词的典雅、细腻和含蓄是截然不同的。这里且举马致远仿效养马人口吻所写的两段曲辞为例，来看一下所谓的蒜酪风味：

抛粪时教干处抛，尿绰时教净处尿。拴时节拣个牢固桩橛上系。路途上休要踏砖块，过水处不教践起泥：这马知人义，似云长赤兔，如翼德乌骓。

有汗时休去檐下拴，渲时休教侵着颓。软煮料草铡底细。上坡时款把身来耸，下坡时休教走得疾。休道人太寒碎，休教鞭飏着马眼，休教鞭擦损毛衣。（《般涉调·耍孩儿·借马》套数［四煞］、［三煞］）

借马这个题材在诗词当中是不可能出现的，而那不加一点修饰的市井语言更是在诗歌作品中闻所未闻，这就是所谓的蒜酪之味。

不错，有一些题材散曲与诗词之间还是相同的，如抒写隐逸之趣等，但口吻和语气却又大不同，试举两例：

一个空皮囊包裹着千重气，一个干骷髅顶戴着十分罪。为儿女使尽些拖刀计，为家私费尽些担山力。您省的也么哥，您省的也么哥！这一

个长生道理何人会？（邓玉宾《正宫·叨叨令·道情》）

我将这嫩蔓菁带叶煎，细芋糕油内炸。白酒磁杯咽，野花头上插。兴来时笑呷呷。村醪饮罢，绕柴扉水一洼，近山村看落花，是蓬莱天地家。（贯石屏《仙吕 · 村里迓鼓 · 隐逸》套数［后庭花］）

这两首作品嬉笑怒骂，百无禁忌，把属于文人的潇洒之趣说得俚俗诙谐，把心中郁愤的情绪表达得酣畅淋漓，此种也属于蒜酪之味。

概而言之，蒜酪之味就是以俗为美。当然，散曲中也有一些作品特别是后期某些清丽派作家的作品确有雅化的倾向，但从总体上看，通俗化作为散曲的特性还是很鲜明的，与诗词判然有别。这种以俗为美的风格可视作诗歌语言的解放，同时它也是对中国正统诗歌的颠覆。

从冒犯神圣到嘲弄自我

散曲的形式是高度俚俗化的，但散曲的内容却并非完全如此，基本上属于文人的抒情范畴。这与戏曲又形成了对照。戏曲也是由文人创作的，然而作者乃是以民众代言人的身份来创作，所以绝大部分作品具有全民的性质，它们表现生活的领域特别宽，主题也多元化。而散曲却是文人自娱的文艺形式，其涉及的范围要比戏曲窄得多。不少的作家如关汉卿、白朴、王实甫、马致远、郑光祖等，同时创作戏曲和散曲，他们似乎也有个大致的区分，舞台艺术更偏于大众化，兼顾到各种层次观众的好尚，而散曲则主要是自抒胸臆，自吐块垒。由于元代特殊的社会环境，文人大多数沉沦于底层，面子彻底丢开，他们对通俗的诗歌形式发生兴趣是完全可以理解的。但这些人又毕竟是文人，所受的文化熏陶和心理素养与一般市民确有不同，悠久的精神传统在他们心里发生着更为深刻的裂变，所以散曲的表现范围虽然比戏曲要狭窄，可是表现的深度却在某些方面超过了戏曲，这就使得散曲有了另外一种特殊的魅力。

假如说市井化的语言风格是对正统诗歌体式的颠覆，那么它所表达的精神内涵则是对整个封建正统观念的背叛，其达到的深刻性和决绝性是中国文学史上所从未有过的。我们不妨从几个方面来看。首先，最扎眼的是对正统权威的嘲弄与否定。有些作品故意冒犯神圣，将矛头直指古代圣贤及历代君王。试举两例：

铺眉苫眼早三公，裸袖揎拳享万钟，胡言乱语成时用。大纲来，都是烘。说英雄谁是英雄？五眼鸡岐山鸣凤，两头蛇南阳卧龙，三脚猫渭水飞熊。（张择《双调·水仙子·讥时》）

叹孔子尝闻俎豆，羡严陵不事王侯。百尺云帆洞庭秋。醉呼元亮酒，懒上仲宣楼，功名不挂口。（张可久《中吕·红绣鞋·次崔雪竹韵》）

作者的直接旨意是鞭挞当世一帮掌权的败类，表明自己不与合作的态度，但他们“捎带着”也痛骂了中国封建王朝的缔造者，嘲笑了那些被奉为圣人的精神领袖。“岐山鸣凤”指周朝的祖先古公亶父，“渭水飞熊”即助周文王成大业的姜太公吕尚，看起来所谓传颂千载的开国英雄不过是些五眼鸡、两头蛇、三脚猫罢了，而孔子当初兴礼乐、立纲常也是自作多情的迂腐之举。三言二语，把神圣不可侵犯的伟人们都给奚落了。假如有人说这还不够直接的话，那么睢景臣的《高祖还乡》套数则可说是对汉高祖刘邦作的一番正面而又具体的“恭维”。作者假借一个村民的口

吻，描述了汉代开国皇帝刘邦荣归故里之举。这哪里是天子盛典，分明是一场大作怪的闹剧。汉高祖在这个村民的眼里，是一个酒徒，一个无赖，一个在乡里混不下去、欠人酒账而逃离在外、改名换姓的家伙！“只道刘三，谁肯把你揪捽住，白什么改了姓更了名，唤做汉高祖！”作者充分利用了乡民的无知和愚昧，小农的见识固然是可笑的，既已愚昧可笑，也就百无禁忌，敢于说出一些真话，一些更值得人们发笑和玩味，玩味之后不免再次放声大笑的东西。作者嘲弄帝王的方式是独特的，他并非居高临下，也并非以审判者自居，他不过是一个愚俗的小农而已。全部散曲对待神圣的权威其实都采取了这样一种方式，通过这种方式，散曲作者们毫不留情地抹去了神圣者们头上的光圈。

散曲作家们不但嘲笑权威，也嘲笑自古以来文人士子的功名进取之心、鞠躬尽瘁之志，他们把过去景仰的精英和楷模贬得一无是处，请看：

楚《离骚》，谁能解？就中之意，日月明白。恨尚存，人何在？空快活了湘江鱼虾蟹，这先生畅好是胡来。怎如向青山影里，狂歌痛饮，其乐无涯。（张养浩《中吕·普天乐》）

一个韩昌黎贬在水潮。一个苏东坡置在白鹤。一个柳宗元万里窜三苗。一个张九龄行西岳。（邓玉宾《中吕·粉蝶儿》）

三顾茅庐问，高才天下知。笑当时诸葛成何计。出师未回，长星坠地，蜀国空悲。不如醉还醒，醒而醉。（马致远《双调·庆东原·叹世》）

这一类型的作品最多，它们厌弃功名，歌唱遁隐，应该说也不是新鲜的题材，但历代的隐居诗只是正面渲染隐士的逸乐，未曾有倒过来粪土烈士和英杰的，这显出了散曲特有的叛逆性。其实此类骇世惊俗的言辞也是痛苦、彷徨下的愤激之语。不少作者原本是一腔热忱、志在功业的，像马致远、张养浩等，也曾为此奔走和奋斗，但严酷的现实粉碎了一切梦想，于是在失落之后，他们似乎有所醒悟。愤激固然不失偏颇，醒悟才是更深刻的。世界已经变得荒唐，所以要用荒唐的形式来回敬它。作者们在否定和破坏中不但嘲笑前贤，同时也奚落自己：

子为外貌儿不中抬举，因此内才儿不得便宜。半生未得文章力，空自胸藏锦绣，口唾珠玑。争奈灰容土貌，缺齿重颏，更兼着细眼单眉，人中短髭鬓稀稀。哪里取陈平般冠玉精神，何晏般风流面皮？哪里取潘安般俊俏容仪？自知，就里，清晨倦把青鸾对。恨杀爷娘不争气。有一日黄榜招收丑陋的，准拟夺魁。（钟嗣成《南吕·一枝花·自序丑斋》套数［梁州］）

风流贫最好，村沙富难交。拾灰泥补砌了旧砖窑，开一个教乞儿市学。裹一顶半新不旧乌纱帽，穿一领半长不短黄麻罩，系一条半联不断皂环绦，做一个穷风月训导。（钟嗣成《正官·醉太平》）

攀出墙朵朵花，折临路枝枝柳。花攀红蕊嫩，柳折翠条柔。浪子风流。凭着我折柳攀花手，直煞得花残柳败休。半生来折柳攀花，一世里

眠花卧柳。（关汉卿《南吕·一枝花》套数［不伏老］）

既然文人已成为人人嫌弃的“臭老九”，既然落魄潦倒之外，再也没有别的东西，索性把面子放下，做一个名教的叛徒。传统的定位被颠覆了，于是就滋生出这样一种“黑色的幽默”来。散曲中这一类逆向性的审美倾向更带有近代审美的特点，读起来“荡人血脉”。

游戏人生与以丑为美

诗歌发展到散曲，出现了对以往传统的全面反动，语言上以俗代雅，抒情上以笑代悲，还有值得提出的一点，就是以丑为美。所谓诗意、诗情、诗境、诗化，这些概念原来都是美的代名词，人们需要诗，是为了满足精神上的审美需要。然而由于某些历史的原因，美不再为人所关注，而表现丑倒成为元代社会的风尚和时髦，种种丑陋的东西公然登场亮相，成了散曲欣赏和描写的对象，请看下面的两首：

　　丑如驴，小如猪，《山海经》检遍了无寻处。遍体浑身都是毛。我道你有似个成精物，咬人的笤帚。（王和卿《双调·拨不断·长毛小狗》）

　　夺泥燕口，削铁针头，刮金佛面细搜求。无中觅有，鹌鹑嗉里寻豌豆，鹭鸶腿上劈精肉，蚊子腹内刳脂油，亏老先生下手。（无名氏《正宫·醉太平》）

当生活中丑陋的东西比比皆是，而传统的审美心态越来越无奈，逐渐失去依托的时候，人们的审美趣味也在不知不觉地发生变化。正如宇宙中有正物质，就有反物质一样。过去诗歌中表现的，大多是正面的东西，到了散曲这里，便有意突出那俗和丑的方面。

　　不妨再举两首描写妓女的作品作为较为极端的例子：

　　假胡伶，聘聪明。你本待洗腌臜，倒惹得不干净。精尻上匀排七道青，扇圈大膏药刚糊定，早难道外宣无病。（王和卿《双调·拨不断·王大姐浴房内吃打》）

　　十指如枯笋，和袖捧金樽。掐杀银筝字不真，揉痒天生钝。纵有相思泪痕，索把拳头搵。（关汉卿《仙吕·醉扶归·秃指甲》）

上述两作都是丑化妓女的，审美价值却存在差异。关汉卿的《秃指甲》通过描写某妓女身体的缺陷，暗示了她生存境遇的不幸，是一种带有同情的嘲讽；王和卿那首似乎仅为游戏笔墨，务在博人一笑而已。由此可见，以丑为美在散曲中是一种较为复杂的审美现象。我们再录一首“爱情的自白”来看一下：

　　我事事村，他般般丑，丑则丑村则村意相投。则为他丑心儿真，博

得我村情儿厚。似这般丑眷属，村配偶，只除天上有。（兰楚芳《南吕·四块玉·风情》）

同样是写丑，意味不一样。此作的主人公外貌虽丑，心却是美的，属于外丑而内美。另一些作品则不一定如此，尽管它们也不乏生活的气息。以俗代雅、以笑代悲、以丑为美就这样成为散曲的三个艺术特征。

元散曲因其全面的叛逆精神和痛快淋漓的审美风格赢得了中国诗歌史上一席特殊的地位，它也是中国审美文化史上一笔难得的财富。

2.挥写逸气：元代文人画的山水情结

凡带有批判和否定倾向的艺术，皆可分为两种形态，或者取对立抗争的形式，或者取高蹈超迈的形式。如果说戏剧和散曲属于前者的话，那么，绘画艺术则属于后者。前者俗而后者雅，前者狂而后者狷，殊途而同归。元代的画家们就秉着这种精神，在绘画领域反俗尚雅，改变了传统的作风，开创出中国文人画一片崭新的世界。

走出院体传统

我们知道，宋代的绘画是以院体画为主的。所谓院体，就是由官方画院作家创作的形成一定格局的绘画，这种院体画具有比较浓厚的宫廷色彩。当然，它在中国绘画史上有自己独特的贡献和地位，是一个不可或缺的环节，比如对物象细致入微的刻画、讲究色彩的运用等等，但是院体画的宗旨在于迎合帝王贵族的爱好，在这一点上它受到很大的牵制。特别是到了南宋，统治阶层偏安于江南一隅，不求收复中原，沉醉于富有奢侈的生活，他们对艺术消费往往有着很大的需求，大量的宫室、苑囿、宅邸都要张挂画卷以装饰门面，院体画必须满足这种要求。这样，绘画便走向了富丽堂皇和表现恬然、闲适，大青绿和金碧山水以及工细写实的彩绘花鸟就代表了这种趋尚。在元代画家看来，这是一种丧失作家个性的媚俗风格。

说到媚俗，宋代绘画还有另外一种，随着手工业的发达，城市的增多与扩大，商品经济在宋代有了长足发展，绘画也一定程度上卷进了这个商品化的潮流。社会上对绘画的需求亦是相当大的，由公众场所的茶坊酒店，到中等以上的市民家庭，都有张挂画图、附庸风雅的需要。作为社会上的职业画家来说，他们也有一个养家糊口的问题，所谓“亦有迫于口体之不充，俯就世俗之所强”（刘学箕《方是闲居士稿》），因此迎合顾客的需要，表现市井细民的日常生活也就成为宋代绘画的一个十分重要的方面。这在一些志向高远的画家看来，同样是媚俗的表现。南宋的刘学箕就说过：“今之画士，只人役耳。”（《方是闲居士稿》）虽然宋代绘画较之前代有了大规模的发展和进步，但它也带来了相当的消极因素，艺术的独立性和创造性在一定程度上被削弱或者取消了。

进入元代，统治阶级的文化素养固然远不能同宋代相比，但是宫廷中也同样讲究图画的装饰，仍然有一批画匠在从事媚上的工作，成为宋院体画的继续。然而时代究竟是不同了，元代的知识分子、艺术家大多生活在一个种族歧视和职业歧视双重压迫的环境里，沦落到了社会的最底层，他们丧失了宋代优越的、受人尊敬的地位，遭受到种种不公正的待遇，这便激起了极大的愤慨和不满，于是，他们大多数采取不与社会合作的态度。体现在绘画界，就是反对媚俗之作，提倡知识分子的“士气”，借此来表现独立不屈的人格，与现实相对抗。这就为绘画摆脱世俗羁绊、自由而独立地发展提供了条件。

最早在画界提出反俗主张，倡导绘画变革的是由宋入元的赵孟頫。赵是宋朝宗室，号松雪道人，又号鸥波翁。由于他的特殊身份，入元后被召入京，授予了一个闲职。赵孟頫本来也应属于宫廷的画家，但他较一般的宫廷画家不同，不但有很高的艺术修养，兼工诗文、书法，其精神境界也与其他宫廷作家不类，最重要的，是他对自己的处境有一个清醒的认识。赵孟頫不是那种乐不思蜀的人，对于随时都可能遭受的打击、排斥，他具有心理准备，对于出仕新朝，他又怀有很深的惭意，所谓“同学故人今已稀，重嗟出处寸心违”（《和姚子敬韵》）。在长期的自责和反省中，赵孟頫把埋在心灵深处的情感全部投入于艺术创作中，他在晚年的诗作里说：“齿豁头童六十三，一生事事总堪惭。唯余笔砚情犹在，留与人间作笑谈。”（《自警》）看起来，创作对于他并不是一种简单的消遣，或者取悦他人的行为。正因为此，赵孟頫对于画界的媚俗之风表示了强烈的厌恶：“今人但知用笔纤细，傅色浓艳，便自为能手，殊不知古意既亏，百病横生，岂可观也！”（见张丑《清河书画舫·酉集》）赵孟頫所说的“今人”，既指元人，也指宋人。他曾批评宋代院体画说：“今人虽极工致，一览而意尽矣。”（《古人画稿》，载裴景福《壮陶阁书画录》）在另一处，他还说过：“宋人画人物，不及唐人远甚，予刻意学唐人，殆欲尽去宋人笔墨。”（见朱存理《铁网珊瑚》）

前面已经说过，宋代的院体画，用笔工细、精巧，刻意模仿物象，迎合宫廷趣味，相对缺少作者内在情感和个性的表达，因此“失画家天趣”（唐岱《绘事发微·正派》），一览而意尽。针对这种近世的媚俗之风，赵孟頫提出了复古的主张：“作画贵有古意，若无古意，虽工无益。”（见张丑《清河书画舫·酉集》）“唐人画人马者甚众，而曹（霸）、韩（幹）为之最。盖其命意高古，不求形似，所以出众工之右耳。”（见汤垕《古今画鉴》）赵孟頫所言的古人，主要指唐和五代的画家，其中也包括宋初几位著名的山水画家，他说：“至五代荆（浩）、关（仝）、董（源）、范（宽）出，皆与近世笔意辽绝。”（《题双松平远图》）荆浩是五代时北方的画家，关仝为他的学生，董源属于南方的画家，他和弟子巨然代表了南方山水的风格，而范宽则是宋初的山水画家，与关仝、李成并称北宋三大家，三人都继承了荆浩的画风。赵孟頫通过推崇这些画家来反对院体画派，反对精细工巧、傅彩浓艳的媚俗趋向，这其实是在画界开启了一种革新运动。

真正在绘画领域实现全面更新，开创有元一代绘画新局面的是后期号称四大家的黄公望、王蒙、倪瓒和吴镇四位贫士。此四人在为人处世上和所谓的媚俗之辈完全不同，属于隐士类型的人物，代表了元代有个性、有骨气、有志向的汉族知识分子。黄公望字子久，号一峰，又号大痴道人，年轻时做过小官，中年以后在松江卖卜为生，入过道，晚年隐居在江南荒山之中。黄公望与大自然有一种特殊的、非常人可晓的默契关系：“尝终日在荒山乱石丛木深篠中坐，意态忽忽，人不测其所为。又居泖中通海处，看激流轰浪，风雨骤至，虽水怪悲诧，不顾。”（顾嗣立《元诗选小序》）黄的山水画，笔墨高雅，人莫能及，实居四大家之冠。他还著有绘画理论著作《写山水诀》，强调：“作画大要：去邪、甜、俗、赖四个字。”又说：“画一窠一石，当逸笔撇脱，有士人家

风。”（《写山水诀》）这些主张代表了四大家以及当时文人画家一致的意愿。

倪瓒，字元镇，号幼霞，别号云林子等，是四大家中最为人熟知的一位，诗、书、画兼擅，号称“三绝”。倪瓒有洁癖，曾筑清閟阁，“阁中藉以青毡，备足履百个，使客一一更替，始得入其中”。“俗士如索钱，则置钱于远所，使索者自取之，此盖厌其污衣也。盥如一度使用，则易水数十度，冠服一日亦拭数十度”（张端《云林倪先生墓表》，引自温肇桐《元季四大画家》）。倪瓒的洁癖是他厌嫌俗恶世界的一种表现，他尝自作诗道：“白眼视俗物，清言屈时英。贵富乌足道，所思垂令名。”（《述怀》）他的山水图很少画人物，有人问之，便回答说：“今世哪复有人？”愤世之情溢于言表。倪瓒的画“殊无市朝尘埃气”（夏文彦《图绘宝鉴》卷五），与一般流行的俗画毫不相干。他曾自我表白说：“余之竹聊以写胸中逸气耳。岂复较其似与非，叶之繁与疏，枝之斜与直哉？或涂抹久之，他人视以为麻，为芦，仆亦不能强辩为竹。”（《题自画墨竹》）这是公然地与市俗趣味采取对立，甚至不屑一顾的态度。倪瓒本属江南大族，家甚富有，但中年后却卖去田庐，散尽家资，流落在五湖三泖之间，寄居于村舍、寺观之中。这种举动也是违背市俗观念的，因而被人称作“倪迂”。唯有此“迂”，才得以产生超尘拔俗之画。

王蒙，字叔明，号黄鹤山樵。他是赵孟頫的外孙，从小得到过赵的指教，受其影响不小。王诗、书、画全能，和黄公望、倪瓒的关系也十分密切，彼此都有诗画往来。元末政治动荡之际，王蒙芒鞋竹杖，遁迹于浙江仁和的黄鹤山（温肇桐《元季四大画家》），大有遗世独立、飘飘欲仙的味道。同时人范立为其题诗道：“天上仙人王子乔，由来眼空天下士。黄鹤山中卧白云，使者三征哪得起。”（《题叔明所赠图》）可见，王蒙是一个甚有骨气的隐士，与当时的社会格格不入，更不把出仕做官放在眼里。王蒙的画也是不入俗套、自成一格的，钱杜评其画曰：“此翁胸具造化，落笔不顾俗眼，宜乎倪元镇有扛鼎之誉也。”（《松壶画忆》）清代画家王时敏在评元四家的时候还指出：“元四大家画，皆宗董、巨，其不为法缚，意超象外处，总非时流所可企及，而山樵尤脱化无垠，元气磅礴，使学者莫能窥其涯涘。”（《西庐画跋》）可见，王的画很有气势，变化多姿，挥写出心中超凡脱俗的一股灵气，非俗笔学力所能及。

吴镇，字仲圭，一说仲珪，号梅花道人。吴镇大概属于四大家中最贫寒落魄的一个，曾在家乡一带卖卜为生，后来画名高了，也卖画自济。这位画家穷归穷，性情却十分孤傲，富人找他买画，百求不得，贫士来要，他又白送给人家（《嘉兴县志》）。这样做当然是富不起来的，然而，吴镇作画原也不是为了富贵，这种做法本是一种生活价值观的体现。其实，吴镇穷的仅仅是资财，精神方面却是非常富有的，他生性酷爱梅花，在家屋四周，遍植梅树，自号梅花庵主。平时好以渔钓、咏歌、书画为乐，心中有一个世俗难以达到的极美世界。只要看他的画就能感受到这一点，在那平淡自然的画面深处，隐藏着画家对真诚、美

好的渴望和热爱，隐藏着他不屈于时俗的倔强性格，让人不得不为之驻目，为之陶醉。元代绘画正是在四大家手中实现了对宋院体画的革新，开创出一个令人耳目一新的艺术世界。

四大家的山水意趣

中国的山水画，经过长期的孕育，至唐末、五代时渐趋于成熟，荆浩、关仝、董源、巨然四位画家奠定了阔大深远的山水画的规模和格局。这四位画家的总体风格是写实的，荆浩、关仝表现了北方山川的峻伟和雄奇，董源、巨然则表现了南方山水的秀润和幽远，其中巨然在一定程度上融合了南北两地的风格。四人总的来讲笔法简练，以水墨山水为主，他们笔下的山水让人想起自然山川本来的意蕴和神趣。

到了宋代，院体画逐渐成为山水画的主流，院体山水的趋尚是越来越工整和精细，所谓“刻画工巧”（唐岱《绘事发微》）。虽然当时有米芾父子一派文人画家用水墨点染与之对立，但远不能抗衡。精细工整的刻画减少了天然之趣，人工化的痕迹加重了。但其总的原则还是写实的，也就是说，作者仍然力图通过精微的刻画来再现自然景观本身，景物是画家试图表现的主体。与此同时，作者的选择往往偏向于闲适、恬然的景物，如气候方面偏爱风和日丽，自然景点选择靠近楼台亭阁的地方，这就是黄公望所批评的“甜”。典型的有南宋刘松年的《四景山水图》，选取杭州西子湖畔四座富贵人家的园林型别墅，以春、夏、秋、冬四景描绘之，画面中山色湖光簇拥着精致曲折的楼宇殿堂，一派富贵、闲适气象。清新天然的山野之风已消失殆尽，给人市俗味浓重的感觉。再加上金碧辉煌的着色风气、萧散自得的人物点染，宋代的院体画实际上离天真自然越来越远了。

元代是中国山水画发生重大转折的时期，这种转折体现在两个方面，一是变工整精细为荒率天真，二是变写实传神为写意得韵。两大转折最早体现在赵孟頫那里，我们从他42岁时所作的那幅著名的《鹊华秋色图》可以看到这一转折的明显迹象。《鹊华秋色图》（彩图1）描绘的是山东济南郊外的深秋景色。去过山东的人一看就知道，这正是济南一带自然景观的再现。不玄虚，不矫饰，非常平实、自然，既没有南宋院体画的烟气渲染，故作神秘，也没有任何出人意料的惊怪之笔，给人亲切熟悉的感觉。在它朴素的真实里面，甚至还带有一点拙质的味道。赵孟頫开创的这种平凡、简率、拙质的新画风，与南宋院体的工巧、雅致形成了鲜明对照。

如果说《鹊华秋色图》恢复了自然天真的绘画传统，那么他49岁时所作的《水村图》就更加耐人寻味了。这是一幅描写江南水乡的画卷，

不用彩绘，也不取绢本，纯在纸上用淡墨干皴写成，笔法自由而放逸。该画由近及远，描绘了疏柳、丛草、溪流和湖泊，其中设有竹篱茅舍数间，屋后有小桥通向远岸。远处是连绵起伏的山峦，山势平缓，丛树错落，体现出江南清旷苍秀的景物特色。两相比较，《鹊华秋色图》表现的重点是近景和中景的树丛及茅舍，风格是写实的，连远处的两座山头的摆布也是一种真实的再现。而《水村图》的重点显然不在近景和中景的树丛、茅舍，而在于远处起伏的山峦和苍茫的野水，它们连绵和无尽的延伸显得意味深长。近景和中景当中的细微景物只有在远山和野水的映衬对比下，才获得了某种韵味。这幅笔调看似简率的山水图在平淡天真的画面当中透露出强烈的抒情气质，洋溢着一种诗意的表达。《水村图》历来被各代评论家看好，认为“在《鹊华图》之上”，这不是偶然的。赵孟頫的这幅画标志了山水图从写实向写意的过渡，这是一个较《鹊华图》更加深刻的转变，以此奠定了元代山水画的基调。

早就有人指出，赵孟頫的《水村图》受到了董源的影响，这是很明显的。在以简练的笔调写江南山水的清旷方面，赵正是借鉴了五代时的董源。但与董源的《潇湘图》等作品相比，赵氏《水村图》用笔更为简率，几乎没有渲染，纯以披麻皴式的线条构成，主观写意的倾向强烈。相形之下，董源的作品就仍然应归之于写实了。此外，董源的图画以宁静、平远的风格为主，赵氏的《水村图》除了宁静、平远之外，还有一种苍茫无边的悲哀，这是元代山水画所特有的。正是这一系列的特点，使得《水村图》有了特殊的地位，它为后起的画家们做了示范。元四大家就在此基础上发展并创造了新的高潮。

黄公望是最负盛名的元代画家，他的山水作品成就超过赵孟頫，实际上处于元代山水画的顶峰。黄氏最善构造荒寒的意境，所谓“取荒寒之景，写苍莽之思”（华翼纶《画说》）。其最著名的作品是那幅长达六米多的《富春山居图》（现存台北故宫博物院，另有一残段藏浙江省博物馆，彩图2），董其昌称为“子久生平最得意笔”（《富春山居图题跋》）。一般人若不经意，往往注目于山峦的戏剧性起伏，而忽略了水的存在。实际上，水在这幅图中是无处不在的，它构成了富春山群存在的背景。画家选取的是初秋景色，季节无疑也是作者构造意境的一种手段。在长长的江岸上，很多树木叶落殆尽了，那些未曾脱叶的小松林在远处连为墨色的一条，构成部分沙渚的轮廓；而另一些仅剩枯枝的树木则三三两两站立于荒凉的岸边，与苍茫的江水相对。全图笼罩在一片荒寂、冷漠的气氛之中。一切都是肃穆、宁静的，连同那一痕两线的渔舟，孤零零的茅屋，还有窄窄的小桥。这是黄公望长期居住的地方，凝聚着他对自然山川的深刻感受。作者体味这种荒寒，久久地咀嚼它，并在这荒寒中找到了自己精神的归宿。

《富春山居图》属于元代文人画家生存态度的一种表达，它强烈地打动着每一个观者的心。清代画家恽寿平指出：“独荒寒一境，真元人神髓。所谓士气逸品，不入俗目，唯识真者，乃能赏之。”（《瓯香馆集·画跋》）他还特地评论黄公望的画说：“痴翁画林壑，位置、云烟、渲晕皆可学而至，笔墨之外，别有一种荒率苍莽之气，则非学而至

也。”（《瓯香馆画跋》）黄公望的《富春山居图》创造的乃是一种高度的艺术真实，它既是写实的，更是写意的，既是再现，更是表现，既是描述，更是抒情，在审美对象与审美主体之间，主体的倾向性和个性感受已强烈地笼罩、包摄了对象。画中的荒寒实际上是作者审美心态的外化，这种境界别人是无法模仿的。

这幅画也有借鉴前人的地方，清代布颜图指出：“子久师法北苑（董源），汰其繁皴，瘦其形体，峦顶山根，重如叠石，横成平坡，自成一体。”（《画学心法问答》）在表现江南的山川景色方面，董源实际上是赵孟頫及元代四大家的共同宗祖，而由近及远的景物布置，荒率的干墨皴擦等方面，黄又受到了赵孟頫的启示。这一切到了黄子久手里，被综合融汇，推向了一个新的境界。我们可以说，到这里，写形已经让位于写意，再现已经被作者主观情志的表现所替代了。

黄公望还有一类水墨山水，将写意性推向了更高的阶段，现存作品中以《九峰雪霁图》为代表。该图是绢本，描绘雪后的山景。作者“借地为雪”，利用绢素的洁白质地来表现晶莹的积雪。画面被嶙峋的巨石伟峰所填满，仅图上端与最下端的天空和水面用淡墨涂染，山峰、房屋一律是浑莽的白色，用笔极为简练。坡角、凹处和背影的皴擦更增加了山石的突兀和峥嵘。特别是画面中的山峰，如剑锋，如断戟，如握拳，触目惊心，似真似幻，创造了一种强烈的审美效果，几至于不可思议。清代吴升评论这幅画说：“创前人所未造，示后人以难摹，妙在生面独开，仍不露自家法，一片精彩，神来气来之作也。”（《大观录》）如果说《富春山居图》一定程度上还体现了写意和摹形的适度结合的话，那么《九峰雪霁图》这类的水墨画已进入了高度意象化的层次，纯粹的客观性已经隐退了。赵孟頫当年提出过“不求形似”的主张，但实际上并未真正实行，到黄公望这里，才将其付诸实践。这种不求形似的写意作风并没有背离艺术的真实，作者的灵感恰恰从大自然的“荒山乱石”当中得来，这是一种主客观碰撞之后形成的更为深刻的真实。古人评黄公望的画，用“惨澹”与“烂熳”加以形容，烂熳即是天真，它本已消融了主客观的对立；而惨澹呢，既是作者审美意识的表达，也是大自然万千气象中之一种。黄公望创造的艺术世界，可以说是个性与共性的统一，主体与客体的统一，历史与时代的统一，瞬间与永恒的统一，它获有了永不衰竭的生命力。

元代四大家皆以山水画著称，但风格却各不相类，可以很清楚地辨别出来。如果说黄公望以浑厚苍莽取胜，王蒙以繁密深秀见长，倪瓒又以疏淡简远传神，那么吴镇就是以渊劲滋润别具一格。黄、王、倪三家皆重笔法，以皴擦勾勒为主，吴镇不然，除了干笔皴擦之外，又兼取泼墨形式，注重渲染，这使得他的作品显出一种独特的艺术效果。

前面说过，吴镇心里有一个市俗难以达到的极美的世界，这个世界可以从他最喜爱画的渔夫图中看出来。现藏于北京故宫博物院的《渔父图》（彩图3）便是一个典型代表。这幅画是他所作的《渔父图》四轴之一，绢本，墨笔。作者用浓、淡两种墨色为水边的树木点叶，淡墨的

轮廓大于浓墨部分，使其分出两重层次，如影交迭。往上不远是坡势平缓的丘冈，冈顶用浓墨作“带湿点苔”，由近而远，似断实连，尤见生动。山冈间也有丛树，树枝都作露干状，虽叶片繁茂而遒劲的枝干依然毕现。至此，画面基本属于写实。由平冈伸向远方，峻岭叠起，若隐若现，烟气萦绕，恍若仙境。特别是图右，一条蜿蜒的细流由远山烟岚中流出，像一条闪光的白练一直流至冈前，注入清溪，给全画平添了浓厚的诗意。此图笔墨极为简练，结构亦十分朴质，然而意蕴十足。它使人联想起陶渊明的诗境。陶诗的特点也是朴素自然，如话家常，然其中有一段渊深朴茂不可到处，令人味之不尽。

我们试将此图与陶渊明的《饮酒》第五首合起来体味一下：“结庐在人境，而无车马喧。问君何能尔，心远地自偏。采菊东篱下，悠然见南山。山气日夕佳，飞鸟相与还。此中有真意，欲辨已忘言。”该画正是描绘了一个忘言的境界，渔父的萧散自得与山川的平淡深远彼此都在默默地交流、呼应，与陶诗中的景物一样，创造出一种现实与想象并存的意境。用绘画界的话说，这是在似与不似之间。整个画面是朴实、真切的，并无玄虚的异景，但是画图创造的境界却引导你做出无限的延伸。这又令人联想起陶渊明的《桃花源记》，那“芳草鲜美，落英缤纷”的桃林，那“阡陌交通，鸡犬相闻”“黄发垂髫，并恬然自乐”的所在，不就是吴镇《渔父图》中所描绘的平凡的仙境吗？吴镇的绘画真可谓深得陶诗的神髓。他的写意山水其实是一种高度真实的再现，这种真实不是市俗的心态所能体会的。

吴镇的山水作品并非都是平淡优美的，还有一类作品又反映了作者的另一种心态。这类作品以台湾故宫博物院藏的《双桧平远图》（003）为代表。这幅画给人以象征性的暗示，它表现的是厌恶现实、卓立不屈的郁愤之美，这是作者愤世嫉俗心情的一种艺术表达。两种风格形式虽异，在内蕴上却又是相通的。

书画合体的有我之境

所谓文人画，还有一个特点是非常突出的，那就是将书法引入绘画。其实古人早已有书画同源之说，唐代张彦远的《历代名画记》中就有“书画异名而同体”的说法。文人画的正式兴起是在宋代，当时院体画盛行一时，另有一些文人作家不满于此，以其余意挥墨作图，人们称之为“墨戏”。比较著名的有文同的墨竹、苏轼的木石以及米芾父子的梅菊、山水等。当时这类作品的影响还不大，作者本人也没有真正注力于此，然而，却开了以书法入画的先例。到了元代，水墨画大兴，创作风气发生了转移，于是书画合流便成为一种时尚。



此图为绢本，墨笔，构图颇为奇特。近处是两株参天的巨树，树干挺直，树根外露，上端的分枝呈虬曲状，苍劲盘错，平向张开。树叶不多，类似松针，颜色深沉。中部是平坡间小溪，有丛林村舍铺排其中。与两株巨桧相比，丛林里的树木细小瘦弱，作者仅用淡墨草草点画而成，远不能与巨木相配。远处是群山起伏，山外的天空略呈亮色。此图三分之一以上为天空，而最上部的天空是暗灰色的，唯有远山一带露出一片光明。那两株顶天立地的巨树恰恰和山外的光明形成了一种呼应。

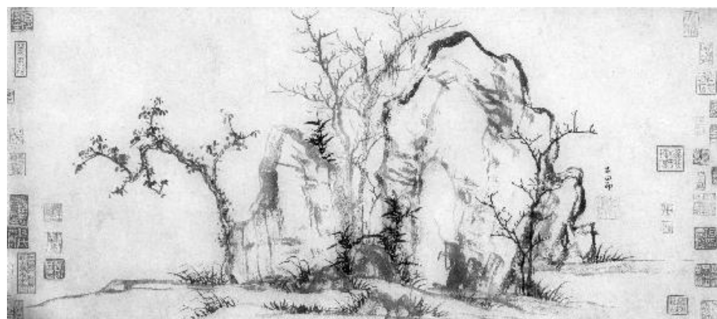
书画合流究竟有什么美学价值呢？首先，它强调了绘画的线条美。书法实际上是线条的艺术，经过历代书法家的潜心琢磨，其一笔一画都蕴涵了丰富的意味，具有浓郁的美感。当宋代院体画追求色调的渲染，以多维块面组成图形陷入俗套之后，强调简洁明快的线条实际上就是对宋代院体画的一种纠正。而强调线条对于文人画家来说势必就要推崇以书法入画，因为书法是中国线条美最高层次的体现，同时又是文人墨客的擅长之技。元代杨维桢在《图绘宝鉴序》中说：“士大夫工画者必工书，其画法即书法所在。”元人对这一点是有共识的。而后人也以此为定论，比如明代作家高濂在论到元代的绘画时说：“观其曰写而不曰描者，欲脱画工院气故尔……若赵松雪、王叔明、黄子久、钱舜举辈，此真士气画也。”（《燕闲清赏笺·论画》）清代的王学浩也指出：“王耕烟云：‘有人问如何是士大夫画？曰：只一写字尽之。’此语最为中肯。字要写不要描，画亦如之，一入描画，便为俗工矣。”（《山南论画》）他们都把写画与描画作为区分文人画与画工画的一条标准。

如果说元代之前对绘画的欣赏还全部集中在形象本身的话，那么自元代开始，线条已上升为一种独立的审美对象。人们在欣赏画面构成的图像的同时，还能欣赏到画家走笔运势之美，这就使绘画有了更深的韵味。中国画从总体来说，就是线条的艺术，而这个观念其实是到了元代才真正确立起来的。

其次，以书法入画更加鲜明地突出了作家的个性。书法家在运笔成书时是因人而异的，它比形成套路的描画之法具有强得多的个性色彩。清代的蒋骥论道：“书画一体，为其有笔气也。古人皴法不同，如书家之各立门户。其自成一体，亦可于书法中求之，如解索皴则有篆意，乱麻披则有草意，雨点则有楷意，折带可用锐颖，斧劈可用退笔。王常（蒙）石多棱角，如战掣体，子久皴法简淡，似飞白书。唯善会者师其宗旨，而意气得焉。”（《读画纪闻》）所谓笔气，即是指画家运笔时形成的个性气质，不同的皴法实际是画家揣摩前人后通过自我摸索而形成的独特笔法，一旦成熟，便成笔气。此外，用墨的干湿、浓淡也能显出个性，“笔墨间神与趣会，书画妙境也。古人作画用笔润而用墨干，粗细浓淡各有妙诀。”（邵梅臣《画耕偶录》）元代的绘画摈弃了宋院体画一味追求形似的倾向，转向于写意抒情，作者的主体意识空前提高，在这种形势下，以书入画自然就受到了人们的高度重视和推崇。

最早在元代提倡书法入画的还是善开风气的赵孟頫，他有一幅著名的《秀石疏林图》（004），该图现藏于故宫博物院。在图上，作者题有一首七绝诗：

石如飞白木如籀，
写竹还与八法通。
若也有人能会此，
方知书画本来同。



004 赵孟頫《秀石疏林图》

画为纸本，笔法显得格外清晰。画图正中是两块巨石，右后方还有两块形状不等的小石，都矗立在平坡上。近前有三株古木，两株叶已落尽，仅剩枯枝，另一株则尚未凋零。周围有小竹数丛，另有细草环绕石边。

这首诗中，赵孟頫具体指出了书法与绘画之间的贯通关系，实际上这也是作者本人创作经验的总结。飞白是书法的一种，相传创自汉末蔡邕，其特点是笔画中丝丝露白，形同枯笔。籀读作“宙”，是古代字体中的一种，又称大篆，流行于春秋战国时的秦国，后来演化成了一种特殊的书法。八法指汉字八种笔画的写法，它们是侧（点）、勒（横）、努（直）、趯（钩）、策（斜画向上）、掠（撇）、啄（右边短撇）、磔（捺）。后来人们便以八法代指书法。“写竹还与八法通”，是指要用书法的笔力、笔势以及间架等功法来画竹子。赵孟頫认为，若有人能领悟造化与书法线条之间的内在契同，那么就会懂得书法与绘画本来是一家这个简单而又深刻的道理。

现在不妨让我们来看一看赵孟頫本人的这幅《秀石疏林图》。画家非常明显地采用了三种笔法来作此画，最醒目的是居于中心地位的石头，赵氏采用了粗犷的飞白笔法，阔笔运势，边勾边皴，一气呵成。用墨时浓时淡，黑白相间，既表现了石头坚硬、拙劲的质感，同时，作者运腕挥洒时那种运动的态势也留在了图上。至于那三株古木，作者又采取了籀篆体的笔法。我们知道，籀篆体最鲜明的特点是圆劲，它的每一划都不露笔锋，不见棱角，而内里却又劲韧挺拔，给人生命力内蕴的感觉。清代有人称“篆书如铁石陷入屋壁”（恽敬《张皋文墓志铭》），非

常形象地概括了籀篆体的美感特征。我们看画中那三株古木的枝干，明显地都是采用籀篆笔法，每一根短枝都不见锋芒，且不呈笔直状，多少带一点弧弯，似乎蕴含着弹性。那两株枯木叶虽落尽，却给人生命力盎然的感觉，这就是籀篆体的妙用。最后，巨石下的竹丛和细草，作者又采用了峭利的笔法，笔笔带出芒尖，如同书写的撇和捺，显得轻松潇洒，秀丽可喜。此画由于采用了三种书法形式，彼此之间构成鲜明的对比，给人以无穷的玩味。作者诗中的主张在这里得到了很好的印证。

赵孟頫现存的作品中还有《兰竹石图》《秀出丛林图》和《古木竹石图》等，在风格上也与此画相类，只是表现得更为洒脱，也更富夸张意味。上举皆属于木石题材，其实赵氏也以书法之笔作山水，他的《双松平远图》即以同样的笔法写石写树，著名的《水村图》在半生纸上用淡墨干皴画出远山淡水，为后来的四大家开辟了新的道路。文人山水画至此而放出异彩。

继赵孟頫而起的元末四大家在书画合流方面各有千秋，形成了众采并陈的局面。其中笔如其人、自我人格精神最鲜明的，当数倪瓒。倪瓒的画在四大家中用笔最简略，可谓疏淡之至，他自己说过，“疏者不厌其为疏”，“淡者不厌其为淡”（《云林画谱》）。因为用笔极为疏淡，不做任何渲染，就更加突出了线条的韵味。倪瓒的画给人印象是写出来的，不是画出来的。首先，他大多数情况下都采用干笔皴擦，极少色块的堆积，画面至为萧朗，露筋露骨。其次，倪瓒的笔法与别人不同，其他人一般多用中锋，籀篆体就是一种中锋，其笔势圆润，劲寓其中；而倪瓒则好用侧锋，又称偏锋，其特点是将腕力集中于笔尖部位。清代华翼纶解释偏锋说：“偏非横卧、欹邪之谓，乃是著意于笔尖，用力在毫末，使笔尖利若铓刃。竖则锋常在左边，横则锋常在上面，此之谓以笔用墨，投之无不如志，难以言语形容。”（《画说》）用侧锋往往线条精瘦，而且易露锋芒。明代大画家董其昌论倪氏笔法时说：“作云林画须用侧笔，有轻有重，不得用圆笔，其佳处在笔法秀峭耳。”（《画禅室随笔》）由于倪瓒使用侧锋干笔作山水，于是创造了折带皴的笔法，其特点是用尖笔斜拖，此种笔法绘出的山水，简淡稀疏，与任何人的作品不同。后人将此种风格称为秀峭。

未见过倪氏真迹的人也许会以为，倪的画属于娟秀清丽一类，其实不然。倪瓒的山水绝大多数是静寂萧肃的，用墨干枯，笔势苍毛，乍看随意率略，极为拙稚，实际上乃枯中见腴，拙中寓巧，只有细加体味，才能领略其中真正的秀逸之美。

让我们来看一看他中年时所画的那幅著名的《六君子图》（005）。据明代李日华说，它们是松、柏、樟、楠、槐、榆。图中是大片浩渺的湖水，更无波纹。上端有数座远山，用折带皴草草写出，无草无木，一片荒疏。江南本应山清水秀，生机盎然，但在倪瓒的笔下，却是萧瑟荒芜，满目苍凉。正因为此，人们的眼光势必再次集中于近处的六株古木，在它们的挺然屹立中体味某种生存的韵味。黄公望在此图右上角题一诗道：“远望云山隔秋水，近看古木拥坡陀。居然相对六君

子，正直特立无偏颇。”为作者揭示了此画的意蕴。倪瓒正是通过荒凉中的挺拔来标示某种人格精神，体现自己孤高气傲的品质。清代布颜图评倪瓒的山水画说：“高士倪瓒师法关仝，绵绵一脉，虽无层峦叠嶂，茂树丛林，而冰痕雪影，一片空灵，剩山残水，全无烟火，足成一代逸品。我观其画，如见其人。”（《画学心法问答》）所谓逸品，就是指某种超然独往、意在象外的审美风格。云林此画笔墨极简，其中的意蕴，令人回味不尽。此图笔法以干擦为主，树枝树叶初看既不工整也不秀丽，似乎粗头乱发，然而置于整幅画面之中去反复体味，却别有一番风采。谁都知道，松柏不是花卉，妩媚娟好就失去了其固有的气质。



005 倪瓒《六君子图》

此图取景于倪瓒家乡的太湖之滨。江南的平原，无高山茂林，层峦叠嶂，所以其笔下是一片平旷。近处坡陀上站立着六株树木，树身挺拔，枝叶各不相同。

然而倪瓒的古木又与吴镇的双桧图不同，树身瘦长，不作虬曲峥嵘状，枝叶多用侧笔，疏朗自然，似嫩实苍，在挺拔中透出一种潇洒秀逸之态。原来这才是云林心目中的君子形象！清代王昱在论画时指出："有一种画，初入眼时粗服乱头，不守绳墨，细视之则气韵生动，寻味无穷，是为非法之法。性其天资高迈，学力精到，乃能变化至此，正所谓'清水出芙蓉，天然去雕饰'，浅学焉能梦到！"（《东庄论画》）倪瓒的《六君子图》正属于这样的一种天真本色之美，仿佛魏晋时代的名士，土木形骸，不修边幅，而秀朗清高之气依然映射于外。这就是所谓的"有我之境"。如果没有内在高远的精神气质，徒在形式上下功夫，是不可能获得此种艺术效果的。

倪瓒不仅作山水图，他的竹石图也极负盛名，现存的作品有《竹枝图》《古木幽篁图》《竹石图》及《梧竹秀石图》等。用他自己的话说："仆之所画者，不过逸笔草草，不求形似，聊以自娱耳。"（《答张藻仲书》）"余之竹聊以写胸中逸气耳，岂复较其似与非，叶之繁与疏，枝之斜与直哉？"（《跋画竹》）我们看其现存的写竹图，未必见得就脱离了竹子的本真形象，甚而至于"为麻为芦"，应该说还是很得竹之神韵的。但是假如我们把倪瓒的竹子与稍前于他的李衎及同时的柯九思所画的竹子比较一下，感觉就不同了。李衎与柯九思都是元代画竹的名家，他们笔下的竹子精确入微，严守法度，俯仰、摇曳、晴雨、晦明，"尽得竹之情状"，几与造化争巧，达到了高度的写实。相形之下，倪瓒的竹子就显得逸笔草草，不在形似上注力，而侧重于主观意趣的表达。比如他的《竹枝图》，只画了一枝新竹，由左下方斜出，竹竿细瘦似芦枝，却苍劲健挺，竹叶细锐秀润，笔墨不多，而作者的潇洒隽朗之气跃然纸上。

另一幅《梧竹秀石图》也很有意思，画了一株梧桐，数竿疏竹，依靠在一块瘦长的太湖石旁。梧桐树干用干皴法画出，大段飞白，而树叶则用湿笔涂抹，形成疏密不等的数层。那块太湖石浓墨遍体，仅透孔处留有空白。而立于石后的秀竹却又淡墨轻施，竿细叶疏，造成浓淡干湿、秀嫩苍老等多层次的对比，极富笔墨之趣。不求形似、挥写逸气的特点在这一类画中表现得尤为突出。自宋代文人创造出这种"墨戏"形式后，元人将其发挥到了极致。

除了倪瓒之外，其他几家的书画功夫也各有造诣，王蒙自称"老来渐觉笔头迂，写画如同写篆书"，他现存山水图中的树木明显地采用了籀、篆画法，另外他也能画梅，据说其梅"轮囷倔强，以籀法写之，枝干皆细皴，花大如拳，古气苍莽"（钱杜《松壶画忆》），显然属于写意之作。吴镇诗、书、画兼长，笔法凝练坚实，"用笔如画铁"（钱杜《松壶画忆》），曾作有《竹谱》图册，共二十余幅，竹、兰、石形态纷异，笔调极具情趣，被视为吴的代表作。

四大家之外，如前面提到的李衎、柯九思，也都是以书法入画的名家，还有管道升、曹知白、朱德润、李士行等人，或以山水见长，或以竹石见称，均善于运用书法，体现出一代文人画家的审美意趣。特别是

元末以《墨梅》（彩图4）著称的王冕，他画的梅花个性特点最强，枝条长长地伸出，呈起伏的弧线，上面缀满密蕾繁花，表现了富有弹性的生机，同时也体现出作者运笔的意趣，达到写意与写实高度的统一。元代的绘画界在这种书画合流的趋尚中别树一帜，创造了中国绘画史上的一个极其光辉的时代。

中国传统雅文化的精髓至元代全部集中到了绘画这一方天地之中，它虽然已经比前代狭窄得多了，却依然放射出耀目的精光。



三、异族情调的雅俗交融

元朝重新开通了丝绸之路，东西方交流再变通畅，草原文明与农耕文明在这里碰撞交汇，众多民族在一起共存混居。这段冲突与融合交织的历史，结出了炫彩夺目的艺术之花。

1.大漠之风：草原风俗与新的审美趋尚

生活是一个复杂的多层面组合，美也不是单纯的存在。假如说文学艺术是审美文化最高且最纯粹的表现的话，那么在人们的生活当中实际上还存在着更为广阔、更为繁杂的美的形态，它们虽没有艺术那样纯粹，却更加贴近生活，事实上它们就是生活的一部分。我们这里所指的审美形态是民风民俗，这个层面是又一种饶有趣味的存在，通过展示它们，可以看到审美文化的多元性和丰富性。

元代的民俗风尚是多彩多姿的，这是由广大的疆界和众多的民族决定的，其中最引人注目的是北方草原地区的风俗文化。如果说戏剧把我们带到了元代的舞台之上，绘画把我们带进了文人的精神境界之中，那么来自北方的民风民情则把我们带向了那一望无际的蒙古大草原。

以勇为美的蒙族习性

由中原北上，出居庸关，是连绵起伏的山岭，登高远望，群山之北，即是一望无垠的蒙古草原。环望南北，判然成为两个世界，“俯视太行诸山，晴岚可爱，北顾但寒烟衰草，中原之风自此隔绝矣”（李志常《长春真人西游记》）。辽阔的蒙古高原平均海拔在1 000米以上，中南部是横贯东西的戈壁沙漠，千里之间寸草不生，其中有不少的山丘，有的像残败的城堡，其实都是砂石堆积起来的，荒漠之中杳无人烟。漠南和漠北有大片的草原，天壤相接，一望无边，“无复寸木，四望惟黄云白草”（李志常《长春真人西游记》）。远远地，一辆辆毡车白帐，在缓缓行进，点缀出那一派独特的草原风光。遇到有河流的地方，两岸可以见到丛柳，那是唯一的灌木，牧民们往往用它来营造帐篷。这里的气候与中原地区迥不相同，没有明显的气节之分，“其气候寒冽，无四时八节，四月、八月常雪，风色微变”，“其产野草，四月始青，六月始茂，八月又枯”（彭大雅、徐霆《黑鞑事略》）。因为地势高，纬度也高，所以早晚温差很大，有些地方即便是夏天，夜间也会结冰，令人“手足俱冻”。入春之际还常有飓风，刮风时节，漫天飞沙，数尺之外，不能见物。大漠草原上的蒙古各族就是在这样的自然环境中繁衍生存的。

草原的主要生活方式是放牧，人们牧养的牲畜有马、牛、羊和骆驼等。羊以绵羊为主，草原的绵羊毛长尾大，被称作扇尾羊。牛的个头硕大，全都是黄牛，它们并不耕犁，最多只用来拽车，所以多不穿鼻。最受牧民喜爱的是马，它们健壮有力，极耐风寒，善于急驰奔跑，而又天性柔顺，容易驾驭，平时不用控系，也不走逸。蒙古的骆驼有双峰的，有单峰的，也有无峰的，它们属于耐风沙、耐高寒的动物，可以用来拉车，皮毛还可制毡。草原牧民的饮食全部来自这些牲畜，他们饮的是马乳，吃的是羊、牛和马肉。烹饪的方法主要是火烤，“火燎者十九，鼎烹者十二三”（《黑鞑事略》），手段比中原地区要简单得多了。燃料呢，是牛马粪便，又称作草炭。可以说，离开了牲畜，草原民族一天也活不下去。为了牧养为数众多的牲畜，牧民们必须不断地迁徙，“逐水草而居”。一般夏季寻找背阴凉爽的山地，冬季则迁往比较温暖的草甸。这种长期的游牧生活养成了蒙古民族喜欢流动、不受拘束的性格。

除了放牧之外，蒙古各部其实还经常打猎，可见《元人步射图》（006），打猎是游牧生产的一种补充形式。在蒙古草原上有不少的野生动物，最常见的如兔、鹿、狼、顽羊、黄羊、野猪、野驴、黄鼠等，

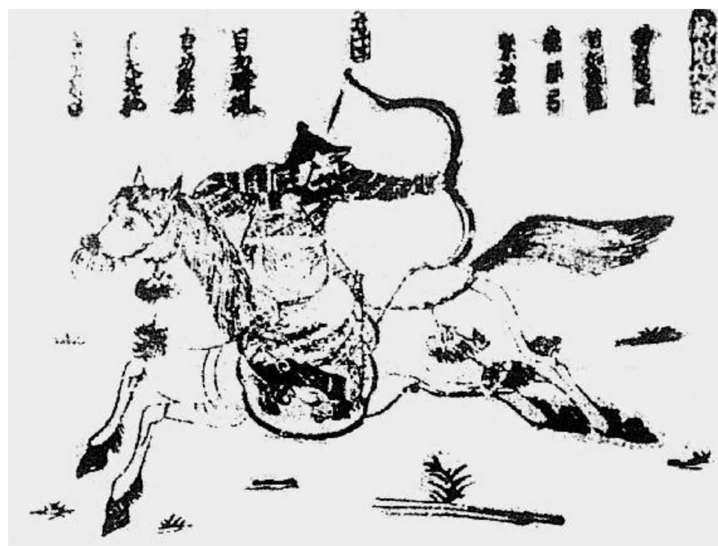
河边湖畔还有天鹅、鹤一类的飞禽。顽羊也即羱羊，属于山羊的一种，身躯高大，长着硕大弯曲的双角。黄鼠其实是一种土拨鼠，尾巴短短的，冬天喜欢成群地拥在地洞里冬眠，它们是蒙古人最喜爱吃的野味之一。当时有人这样描写草原的打猎生活：“塞雨初干草未霜，穹庐秋色满沙场。割鲜俎上荐黄鼠，献获腰间悬白狼。”（柳贯《还次桓州》）蒙古人用来捕捉野兽的武器主要是弓箭，他们的箭头是用动物的骨头磨制成的，有相当的杀伤力。蒙古族又人人善于骑马，打猎都是在马上进行，他们最擅长的技术是边跑边射，命中率极高。每年各个部族都有若干次大规模的围猎行动，由部族首领打头。围猎的方式是先在某处挖出一条长沟，沟边插上木桩，再用兽毛制成的绳索将木桩围系起来，缀上羽毛，然后人们分成数队，呐喊造势，把野兽驱赶至此，加以击杀。围猎进行时，风飏沙飞，喊声动天，百兽惊骇，这种场面与战争十分相似。


006 元人步射图（元刻本《事林广记》）

其实打猎本身就是一种战争的训练，蒙古民族正是通过这种形式来实行战备，提高战斗力。据史籍记载，蒙古人作战好采用围攻方式，而且全用骑兵：“故其骑突也，或远或近，或多或少，或聚或散，或出或没，来如天坠，去如电逝，谓之鸦兵撒星阵。其合而分，视马棰之所向，其分而合，听姑诡之声以为号，自迩而远，俄顷千里。”（《黑鞑事略》）可见草原民族的生产方式与他们的作战方式之间存在着密切的关系。为了培养强壮的体魄和熟练的骑射能力，这个民族在孩子刚学会走路不久就让他们练习骑马，培养马上功夫。由于自小就生长在鞍马之上，全民皆兵，旦旦逐猎，蒙古人自然养成了勇武强悍、粗犷豪放的性格，推崇勇敢、好强争胜是蒙古民族普遍的心理，这种性格和心理也自然而然地渗透到他们的审美活动当中。

蒙古人最普及的游戏是射击［可见《元人马射图》（007）］、击球和摔跤数种。射击又分为两个项目，一项是射柳枝。这种比赛一般在

春季举行，柳枝被插成两行，数量视参加者多少而定，射手各以手帕系在属于自己的柳枝上，作为记号。柳枝的下端削去了青皮，插入土中，露出五寸左右的白梗。射击者必须在骑马奔驰中以箭射断白梗，方为胜利。如果射手能够在击断枝梗的一瞬间再用手接柳条而驰去，则为大胜。这种游戏在契丹和女真族中也颇流行。还有一种射击游戏叫射圃，又称开垛场：



007 元人马射图（元刻本《事林广记》）

……束杆草为人形一，为狗一，剪杂色彩缎为之肠胃，选达官世家之贵重者交射之。……射至糜烂，以羊酒祭之。（《元史·祭祀志》）

原来射圃这种游戏和射柳一样都属于兼练武与娱乐为一身的活动。立国以后，射击步入了宫廷，在变为宫廷娱乐的过程中，射圃又逐渐演化成带有象征意义的国家仪典：“其制，宰执奉弓执箭，跪以进，太子受弓后，发矢至高远，名射天狼。三矢而上。宰执揖让，进拜太子后，开弓发数矢。诸王如上发矢，不以虎侯，豹虎熊侯，以草为人作侯，尊国典也。”（《析津志辑佚·岁纪》）骑术和射击本是蒙古民族最重要的生产和战斗手段，它们也成为蒙古民族尚武好强、开拓进取的象征。

与骑马术有关的另一项体育游戏是击球，它同样是在马上进行的。虽然这项活动在唐宋间即已开展，但将其技艺挥发到淋漓尽致、动心骇志境界的恐怕还是在元朝。据记载：

先以一马前驰，掷大皮缝软球子于地，群马争骤，各以长藤柄球杖争接之。而球子忽绰在球棒上，随马走如电，而球子终不坠地。力捷而熟娴者，以球挑剔跳掷于虚空中，而终不离于球杖。马走如飞，然后打入球门者为胜。当其击球之时，盘屈旋转，倏如流电之过目，观者动心骇志，英锐之气奋然。（《析津志辑佚·风俗》）

当时有人写诗形容蒙古人打马球的情景说："锦绣衣分上下明，画门双柱耸亭亭。半空彩杖翻残月，一点绯球迸落星。翠柳小厅喧鼓吹，玉鞭骄马蹙雷霆。少年得意风流事，可胜书生对流萤。"（张弘范《打球》，《张淮阳集》）由诗中可以想见"运动员"们意气风发、踌躇满志的情态。

跟骑术无关、但同样为蒙古民族喜爱的一项体育活动是摔跤。摔跤又称角抵或厮搏，它是一种力与技巧相结合的体育运动，取一对一的形式，竞争性强，富于刺激性，同时又具观赏性，所以在蒙古各部族中甚为流行。凡是草原上出了名的摔跤手，都会受到所有人的尊敬，他们被称为"孛可"，也即力士。各部族每年都要举行各种形式的摔跤比赛，赢者将得到丰厚的奖品。这种传统由草原一直延续到宫廷里，仁宗时甚至成立了专管摔跤手的机构，叫"勇校署"，"以角抵者隶之"（《元史·仁宗本纪》）。有人曾经以诗的形式记录了皇宫里的比赛情形："红云霭霭护棕毛，紫风翩翩下彩条。武士承宣呈角抵，近臣侍宴赐珠袍。"[1]"黄须年少羽林郎，宫锦缠腰角抵装。得隽每蒙天一笑，归来驺从亦辉光。"（王沂《上京诗》，《伊滨集》）在蒙古人看来，健壮、强悍的体魄和无畏、英勇的精神是一种最高的美，因此摔跤手们受到上至皇帝、下至平民的喜爱也就理所当然了。

为了适应高原寒冷的气候和马上的生活方式，蒙古民族有自己独特的民族服装（008），最为普遍的是长袍，他们自己又称之为"答忽"（搭护）。这种袍子的领是方形的，袖较窄，在右边扣扣子，边上开口到腰部，这是为了上下马背的方便。一般要在腰部用彩带或彩色的丝线紧紧扎起来，此称之为腰线。束腰的目的当然主要是为了马上操作的利索，但同时也突出了身段的挺拔好看，"盖欲马上腰围紧束，突出彩艳好看"（《黑鞑事略》）。长袍一般都是用兽皮做的，有的毛翻向外，有的则毛朝向里，男女差别不大。入主中原以后，由于得到了大量的丝织品，蒙古人也开始用锦缎、丝绢来制作长袍的面子。马可·波罗来华时见到的蒙古人的服装是"衣金锦及丝绢，其里用貂鼠、银鼠、灰鼠、狐之皮制之"[2]，锦缎制作的长袍已比较考究，"色以红紫绀绿，纹以日月龙凤"（《黑鞑事略》）。到了后来，妇女的长袍与男子的式样渐渐区别开来了，《析津志》一书中详细描写了大都贵族妇女的节日服装："袍多是用大红织金缠身云龙，袍间有珠翠云龙者，有浑然纳失失者（绣金锦缎），有金翠描绣者，有想其于春夏秋冬绣轻重单夹不等。其制极宽阔，袖口窄，以紫织金爪，袖口才五寸许，窄即大，其袖两腋摺下，有紫罗带拴合于背，腰上有紫纵系，但行时有女提袍，此袍谓之礼服。"（《析津志辑佚·风俗》）这种长袍的款式已经受到了中原地区审美观念的影响，实用渐退居其后，美观上升成为主要的标准。然而蒙古民族的基本特色还是很鲜明的。蒙古人穿的鞋子主要是靴，有旱靴、钉靴、花靴、蜡靴等。靴子是用皮革制作的，具有防寒保温的功能，同时也适合于骑马踏镫和草原行走。当束腰的长袍与皮靴相配起来时，自然给人一种英武、匀称的感觉。



008　元代士兵、军官、侍卫的装束（元刻本《全相五种平话》）

蒙古人的发型也颇有特色，男子不论贵贱老少皆剃一种叫“怯仇儿”的发式，见元成宗铁穆尔画像（彩图5），其实很简单，就是将头顶一圈头发去掉，前额留一方形搭头，颇像中原儿童的发式，此或许与蒙古人的“贱老而喜壮”有关。妇女则在结婚以后把自头顶到前额的头发剃光，周围结成辫子。从发型看，蒙古人的审美观是朴素的，并不考究，然而蒙古妇女却有一种特殊的头冠，造型独特，色彩缤纷，体现了蒙古民族爱美而又富于创造的个性。此种头冠称作固姑冠（又作罟罟冠），史籍中有很多关于此冠的记载，它高约二尺，呈细长的桶状，由底部到上端逐渐加粗，顶端成正方形。冠子里边用柳条或铁丝扎成骨架，外面裹以丝绢织锦，然后再缀上各式各样的珠宝饰物，最后，在冠顶还要插上一支长长的彩色羽毛，见元世祖皇后察必画像（彩图6）。一位西方来的传教士这样描写他所看到的固姑冠：“当几位贵妇骑马同行，从远处看时，她们仿佛是头戴钢盔手持长矛的兵士，因为头饰看来像是一顶钢盔，而头饰顶上的一束羽毛或细棒则像一枝长矛。”（鲁不鲁乞《出使蒙古记》）元代诗歌中也有关于固姑冠的咏唱：

香车七宝固姑袍，
旋摘修翎付女曹。
别院笙歌承宴早，
御园花簇小金桃。（原注：凡车中载固姑，其上羽毛又尺许，拔付女侍手持，对坐车中。虽后妃驼象亦然。）（杨允孚《滦京杂咏》）

双柳垂鬟别样梳，
醉来马上倩人扶。
江南有眼何曾见，
争卷珠帘看固姑。（聂碧窗《咏北妇》）

总而言之，这是一种草原民族特有的、能让人同时产生阳刚与阴柔

两种美感的装饰物。1957年一支文物考古队在内蒙古四子王旗乌兰花镇发掘元代贵族陵园时，出土了数件罟罟冠，其彩绸花带、孔雀羽毛及绚丽多样的装饰与古籍的记载完全一致。随着各民族之间的交流逐步扩大，罟罟冠也流行到了其他民族当中，成为当时一种颇为时髦的风尚。

草原牧民的生活处在不断的迁移、流动过程当中，因此蒙古民族的居住习惯和家园观念与中原农耕地区必然不同，哪儿有水草，哪儿就是家。在他们看来，长期固定地居住在一个地方反而是不可思议的。与这种生活方式相适应，蒙古族居住的处所不是砖木建造的房子，而是毡帐，又称穹庐。它是圆形的，用柳树枝扎成骨架，上面覆以厚厚的毡子，然后再用绳子紧紧地将毡子捆住，绳子的另一头固定在地上。这种毡帐不仅构造简便，而且可以迁移。《马可·波罗行纪》描述说："其房屋轻便，易于携带。每次编结其屋之时，门皆向南。彼等有车，上覆黑毡甚密，雨水不透，驾以牛驼，载妻儿于其中。"迁移的时候，毡帐被架至车上，妇女儿童卧坐于帐中，男人在前面赶着牲口。车子往往不止一辆，主人将这些车子一辆接一辆地拴在一起，一个人在前面赶，后面的牛、驼就会顺从地依次跟随，远远地看去像一个长长的车队，这就是一个家族的迁移。游牧民族与中原农耕民族最大的文化差异大概就在这里，一个喜欢定居，一个喜欢迁移。

常年的居无定所养成了蒙古民族粗放朴质、四处为家且富于进攻的品性。成吉思汗立国以后，出于统治的需要，大汗们不得不考虑建立都城。最早的都城是由窝阔台建立的，地址在漠北草原深处，今蒙古国境内，称哈剌和林。这实际上是开始了一种文化的转型和过渡。所谓都城，其实并无城墙楼宇，只是一大群固定的毡帐而已。帝王的毡帐，规模要比普通牧民大多了，蒙古人称它们做斡耳朵。斡耳朵不仅仅是一种巨型帐幕，它实际上也是蒙古文化的一种载体，它记载了蒙古民族在进入中原地区的过程中，由迁移向固定式生活的转变，记录了蒙古民族在住所建造方面所体现出来的聪明智慧和审美趣向；它还记录了这个民族一切重大的文化事件和活动，许多外来的使节和汉族官员就是在斡耳朵里认识和了解了蒙古帝国，并通过转述将这些情况流传到世界各地去，可见元代迎客图（009）。这里且录几首汉人写的诗作来看一看斡耳朵内发生的事情：

毳幕承空柱绣楣，
彩绳亘地掣文霓。
辰旂忽动祠光下，
甲帐徐开殿影齐。
芍药名花围簇坐，
葡萄法酒拆封泥。
御前赐酺千官醉，
恩觉中天雨露低。（原注：车驾驻跸，即赐近臣酒马奶子。御筵设毡殿失剌斡耳朵，深广可容数千人。上京五月芍药始花。）（柳贯《观失剌斡耳朵御宴回》）



009 元代迎客图（元刻本《事林广记》）

千官万骑到山椒，
个个金鞍雉尾高。
下马一齐催入宴，
玉阑干外换官袍。（原注：每年六月三日，诈马宴席，所以喻其盛事也。千官以雉尾饰马入宴。）（杨允孚《滦京杂咏》）

为爱琵琶调有情，
月高未放酒杯停。
新腔翻得凉州曲，
弹出天鹅避海青。（原注：《海青拿天鹅》新声也）（杨允孚《滦京杂咏》）

蒙古君主的斡耳朵的确是宏伟壮观的，它由最早的可容数百人扩大到能容数千人，相当于我们今天的大中型会议厅。斡耳朵的外部用白毡或红毡搭盖，有时还用条纹相间的狮、豹等兽皮搭盖，牵拽大帐的绳索全是五彩的，在草原的衬托下显得格外耀眼。内部由帐顶至环壁皆覆以灿烂的织锦，有的地方还衬以貂皮。帐幕中所有的柱子都被镏金雕花，地面上铺着厚厚的地毯。皇帝的座位区域用木板搭起了高台，高台上有皇帝的胡床，也有皇后及其后妃、子女的座位。高台两边有阶梯，开宴会的时候，向皇帝敬酒的人，从一条阶梯走上去，再从另一条阶梯走下来。蒙古皇帝就在这样的环境中接见外国使臣，召开议事会，还举行大型的宴会。毫不夸张地说，13世纪的历史相当的部分就是在这里写就的。

蒙古人的历史也离不开酒。草原上五谷不生，所以蒙古民族没有粮食酒，在征服西域之前，葡萄酒也未进入草原。但是草原民族依然有自己的饮料，这就是上引诗文中提到的“马奶子”，蒙古人又称之为“忽迷思”。马可·波罗在《行纪》中记录了这种蒙古酒：“鞑靼人饮马乳，其色类白葡萄酒，而其味佳，其名曰‘忽迷思’。”法国人沙海昂（A. J. H. Charignon）在《马可·波罗行纪》注释中解释说：

忽迷思为蒙古人及亚洲游牧习用之饮料，制造之法如下：用马革制一有管之器，洗净，盛新鲜马乳于其中，微掺酸牛乳，俟其发酵，以杖大搅之，使发酵中止。凡来访之宾客，入帐时必搅数下，如是制作之马湩，三四日后可饮。忽迷思可以久存，相传其性滋补，且谓其能治瘵疾，其味不尽为人所喜。卢不鲁克曾言其味刺舌，与新酿之葡萄酒无异，饮之者似饮杏仁浆，有时使人醉。[3]

正如葡萄酒有红、白两种一样，忽迷思也有黑白两种，似以黑者为佳。酒在蒙古人的生活中有着多重的功用，皇帝祭天、祭祖宗时用它，宴请宾客时用它，外出打猎时也用它，一般蒙古牧民生活中更缺不了它。除了助兴交际之外，饮酒还有驱寒暖身的作用，“冻生耳鼻雪堪理，冷入肝肠酒强支”（杨允孚《滦京杂咏》），甚至蒙古人豪爽不羁的性格也未必不与大量饮酒有关。

蒙古人好豪饮，同时也好唱歌跳舞。他们往往在酒酣耳热之际手舞足蹈，又唱又跳，“当他们举行盛大宴会时，他们全都拍着手，并随着乐器的声音跳舞”（鲁不鲁乞《出使蒙古记》）。唱歌跳舞是蒙古民族共同的喜好，不分男女老幼。它属于一种激动情绪的表达，其实并不带有表演的性质，只是为了尽兴而已。甚至在战场上，他们也要奏乐歌唱，“鞑靼人作战以前，各人习为歌唱，弹两弦乐器。其声颇可悦耳。弹唱久之，迄于鸣鼓之时，两军战争乃起，盖不闻其主大鼓声不敢进战也”[4]。蒙古人唱的歌曲“雄伟壮丽，浑然若出于瓮”（孔齐《至正直记》卷一），风格颇富阳刚之美。他们的乐器以弦乐为主：“鞑靼乐器如筝、秦琵琶、胡琴、和必斯之类，所弹之曲与汉人曲调不同。”（陶宗仪《辍耕录》卷二十八）其传统的曲子有哈巴儿图，口温，阿耶儿虎，答剌、哈尔火失合赤、阿林捺、曲律买，马哈等等（陶宗仪《辍耕录》卷二十八）。这些乐曲大概每一个蒙古人都会弹唱，且代代相传。除了自娱之外，在宴会之时，宫廷内还有专职的歌舞演员，她们来自不同的民族，其表演也融汇了各地的音乐舞蹈。请看下列数诗：

仪凤伶官乐既成，
仙风吹送下蓬瀛。
花冠簇簇停歌舞，
独喜萧韶奏太平。（原注：仪凤司，天下乐工隶焉。每宴，教坊美女必花冠锦绣，以备供奉。）（杨允孚《滦京杂咏》）

西天法曲曼声长，
璎珞垂衣称艳妆。
大宴殿中歌舞上，
华严海会庆君王。（张昱《辇下曲》）

西方舞女即天人，
玉手昙花满把青。
舞唱天魔供奉曲，
君王常在月宫听。（张昱《辇下曲》）

上举诗中提到的箫韶是汉族的雅乐，所谓“大朝会用雅乐，盖宋徽宗所制大晟乐也”（叶子奇《草木子》卷三下）。法曲和前诗提及的凉州曲则来自西域，它们早在唐代业已传入中原，与中原地区的汉族音乐产生了交汇。至于前引诗中提到的《海青拿天鹅》，应是乐工据凉州曲改编的反映草原生活的乐曲。海青即海东青，是北方地区的一种鹰，身形较小，经猎人驯化后，能擒拿天鹅。天魔舞则自吐蕃传入，属于宗教乐舞，“其俗有十六天魔舞，盖以朱缨盛饰美女十六人，为佛菩萨相而舞”（叶子奇《草木子》卷三下），又称“十六天魔舞”。实际上还远远不止这些。蒙古人是爱好唱歌舞蹈的民族，他们通过音乐舞蹈逐渐地了解其他民族的审美文化，并在这个过程中逐步融入中华民族这个大家庭中来。

[1] 郑彦昭《上京行幸词》，《永乐大典》卷七七〇二。

[2] 冯承钧译《马可·波罗行纪》第246页，中华书局，1955年版。

[3] 《马可·波罗行纪》第250页，中华书局，1955年版。

[4] 《马可·波罗行纪》第298页。

喜歌好舞的西部风尚

元代辽阔的疆域当中，还有一个多民族集聚的、充满神秘色彩的地区，它就是人们所俗称的西域。汉代张骞打通东西之隔、建成丝绸之路以后，经过汉、唐两代的交往，西域与中原已经建立起了密切的联系。五代以后，由于战争割据，这种关系曾一度中衰。蒙古建国，大力向西扩展，其势力范围所及，达到了欧亚的交界地带，这就再一次将中原与西部地区紧紧连成了一片，并且大大促进了各民族间的融汇和交流。成吉思汗死后，他的疆土被儿子们分为四个汗国，但名义上仍有一个最高的大汗来统摄，并且彼此交流也未中断。西域，这个充满传奇色彩的地区于是重新向人们撩起了她神秘的面纱。

河西走廊以西，出玉门关和阳关，自然环境与东部迥异。北部是阿尔泰山脉，当时又称金山。“其山高大，深谷长坂，车不可行。”（《长春真人西游记》）“雪压山峰八月寒，羊肠樵路曲盘盘。”（耶律楚材《过金山用人韵》）稍南是吉尔班通古特沙漠，南北数百里，东西千余里，沙岭起伏，若戈壁之海。更南近千里是西域最大的戈壁——塔克拉玛干沙漠，“骑行垂一年，尚不能自此端达彼端。狭窄之处，须时一月，方能渡过”[1]。它是西行道路上最大的屏障。西域的沙漠与漠北又不同，“其沙细，遇风则流，状如惊涛，乍聚乍散，寸草不萌。”（《长春真人西游记》）两大沙漠之间，便是闻名中外的天山山脉。雄奇壮丽的天山堪称世界一大奇观，其山半腰以上终年积雪，南北两麓却青葱苍翠。雪水化为飞泉泻下，汇成纵横的河流，浇灌着山下大片丰美的草原。这里牛羊成群，田园离离，一派独特的塞外风光。沿山麓一带就是当年丝绸之路的通道。契丹人耶律楚材随成吉思汗西征时，途经这里，曾经写下过惊叹的诗篇：

阴山（天山当时又称阴山）千里横东西，
秋声浩浩鸣秋溪。
猿猱鸿鹄不能过，
天兵百万驰霜蹄。
万顷松风落松子，
郁郁苍苍映流水。
天丁何事夸神威，
天台罗浮移到此。
云霞掩翳山重重，

峰峦突兀何雄雄！
古来天险阻西域，
人烟不与中原通。
细路萦纡斜复直，
山角摩天不盈尺。
溪风萧萧溪水寒，
花落空山人影寂。
四十八桥横雁行，
胜游奇观真非常。
临高俯视千万仞，
令人凛凛生恐惶。
百里镜湖山顶上，
旦暮云烟浮气象。
山南山北多幽绝，
几派飞泉练千丈。
大河西注波无穷，
千溪万壑皆会同。
君成绮语壮奇诞，
造物缩手神无功。
山高四更才吐月，
八月山峰半埋雪。
遥思山外屯边兵，
西风冷彻征衣铁。（《过阴山和人韵》之一）

八月阴山雪满沙，
清光凝目眩生花。
插天绝壁喷晴月，
擎海层峦吸翠霞。
松桧丛中疏畎亩，
藤萝深处有人家。
横空千里雄西域，
江左名山不足夸。（《过阴山和人韵》之三）

天山可谓集南北山峦之精华，既有西北峭拔险峻的雄奇之美，又具江南清秀娟静的妩媚之美。有意思的是，此地人民在生产上也是两种方式并举，既放牧牲畜，也从事田园耕作，此既不同于漠北，也不同于中原。马可·波罗经过这一带时记载说：“有甚美之园林，有葡萄园，有大产业，出产棉花，甚饶。”“居民恃土产之麦为食”，“居民恃耕地、牧畜为生。”[2]实际上居住在天山南北两麓的民众并不是居无定所、到处迁移的，他们有着固定的住所，拥有属于自己的土地，并且构建了村落与园林。耶律楚材曾在西域居留八九年，对此有过详细的描述：“春色多红树，秋波总绿陂。不须赊酒饮，随分有驴骑。畎亩栖禾粟，园林足果梨。春粳光灿玉，煮饭滑流匙。”（《怀古一百韵寄张敏之》）“决水溉田圃，无岁无丰穰。远近无饥人，四野栖余粮。是以农民家，处处皆池

塘。飞泉绕曲水，亦可斟流觞。早春而晚秋，河中类余杭。濯足或濯缨，肥水如沧浪。杂花间侧柏，园林如绣妆。烂醉葡萄酒，渴饮石榴浆。”“甘瓜如马首，大者狐可藏。采杏兼食核，餐瓜悉去瓤。西瓜大如鼎，半枚已满筐。杷榄贱如枣，可爱白沙糖。”（《赠高善长一百韵》）从诗中可见，西域地区的农耕生产已经相当发达，人们懂得了引水灌溉，而且种植的种类也丰富而繁多，有麦、稻、棉花，还有各种各样的水果，难怪耶律楚材要将其与江南相媲美。

然而，除了耕作之外，西域的人民实际上还放养牲畜，家家都有牛羊和骆驼。实际上对于当地人来说，放牧才是更为传统的生活方式，而耕作则是后来受河西走廊传入的中原生产方式的影响逐步发展起来的。正因为如此，所以在西域还流行着所谓“垅生羊”的传说，人们相信在某些地方，土中能够长出羊羔来。据说将羊的骨头植入土中，浇上水，到了春天，人们带着乐器来到田间，又吹又唱，田垅中就会冒出一排一排的羊羔来，一副羊骨能够繁殖三四只羊羔。初出生时羊羔的脐带与土中相连，待长大一些之后，它们自己挣断脐带，就到处跑着吃草了。元代的诗人吴莱还专门写过一首《西域种羊皮书褥歌》宣扬这件事。当然了，这个传说中所指的土中之羊其实并不存在，所谓“垅种羊”不过是棉花而已。去过西域的耶律楚材已经将此事的真相揭开了：“家家植木棉，是为垅种羊。”（《赠高善长一百韵》）然而传说本身恰恰说明了在西域存在着畜牧和耕种这样两种生产方式的事实。

西域地区居住着众多的民族，据去过那里的中原使臣说：“有磨里奚磨可里、纥里、迄斯乃蛮、航里、瑰古、途马、合鲁诸番族居焉。”（刘祁《归潜志》卷十三）他们中有的信伊斯兰教，有的信佛教，还有的信基督教，其中占多数的是伊斯兰教徒。因为这一带历史上与中亚穆斯林地区来往密切，不少人就是从中亚地区迁徙来的。当地人一般都喜欢穿白色、宽大的衣服，男人习惯用六尺长的白布缠在头上，妇女则好用漂亮的丝织品来做装饰，脸上还要用丝帛遮盖起来：“酋豪之妇缠头以罗或帛，或紫或绣花卉，织物象，长六七尺。发皆垂，有袋之以绵者，或素，或杂色，或以布帛为之者。不梳髻，以布帛蒙之，若比丘尼状，庶人妇女之首饰也。衣则或用白毡，缝如注袋，窄上宽下，缀以袖，谓之衬衣，男女通用。”（《长春真人西游记》）西域人的生活器皿喜欢用铜制作，另外也从中原引进了制瓷技术，酒器则喜欢使用波斯进口的玻璃杯盏，“满城铜器如金器，一市戎装似道装。剪簇黄金为货赂，裁缝白毡作衣裳”（丘处机《西域诗》），“琉璃钟里葡萄酒，琥珀瓶中杷榄花”（耶律楚材《西域蒲华城赠蒲察元帅》）。西域的各民族普遍好饮酒，他们家家有葡萄园，因此酒皆自酿，不用赊买。这习惯与蒙古民族颇为接近。

西域民族也特别喜爱唱歌跳舞。马可·波罗在哈密州看到的情形是：“其人爱娱乐，只知弹唱歌舞。”[3]耶律楚材也形容当地的歌舞说：“异域丝簧无律吕，胡姬声调自宫商。”（《戏作》之二）“素袖佳人学汉舞，碧髯官妓拨胡琴。”（《赠蒲察元帅》之五）据说在回纥族人当中有部分长髯的妇女尤善歌舞，这一点刘祁的《北使记》也有记载：“其

妇人衣白，面亦衣，止外其目。间有髯者，并业歌舞音乐。”（《归潜志》卷十三）回纥族是今维吾尔族的祖先，他们爱好歌舞的传统一直保留至今。由于西域地区与中原的交往具有悠久的历史，因此，他们的歌舞也和他们的生产一样不同程度地受到了中原汉民族的影响。除了歌舞以外，其艺术还有杂剧、百戏等，而且也早就拥有了自己的专职演员。总之，西域文化具有浓厚的伊斯兰文化的色彩，同时也兼有中原文化与佛教文化等其他类型文化的特色，属于一种混合型的多元文化。

[1] 《马可·波罗行纪》第176页。

[2] 《马可·波罗行纪》第147、190、213页。

[3] 《马可·波罗行纪》第193页。

民族风情的万花筒

随着中国全境的统一，中原地区趋向安定，漠北草原和西北的各族纷纷向中原迁移，“皆以中原为家”，开始了民族大融合的过程。13世纪60年代蒙古帝国第五代君主忽必烈继窝阔台后，在今内蒙古滦水之北建立了第二个都城——开平府，其位置已移到了中原的门口。忽必烈就在那里改国号为“大元”。开平府的建立标志着草原民族的文化转型进入了一个新的阶段。客观地说，草原民族、农耕民族的融合更多地是在各地大小不一的城市当中实现的，而尤以都城为最。因为那里是多民族混居的集结点，不同文化之间互相影响最为突出，开平府的建构就明显地体现了这两种文化合流的特点。首先，它建有大范围的城墙，外有皇城，内有宫城，这是农耕文化的特征。据马可·波罗目击，开平宫墙的外边是草原，里边依然是草原：“内有泉渠，川流，草原甚多，亦见有种种野兽，唯无猛兽。是盖君主用以供给笼中海青鹰隼之食者也。”[1]这又是游牧文化的体现。其次，官墙内有两种建筑物，一种是与中原地区相同的砖石竹木结构的宫殿，另一种则依旧是斡耳朵，又称“棕毛殿”：“北极修门不暂开，两行宫柳护苍苔。有时金锁因何掣，圣驾棕毛殿里回。”（杨允孚《滦京杂咏》）除了宫殿的建造之外，开平府的生活也已经体现出多民族融合的特征，请看下列诸诗：

> 脱圈窈窕意如何，
> 罗绮香风漾绿波。
> 信是唐宫行乐处，
> 水边三月丽人多。（原注：上巳日。滦京士女竞作绣圈，临水弃之，即修禊之意也。）
>
> 紫菊花开香满衣，
> 地椒生处乳羊肥。
> 毡房纳石茶添水，
> 有女褰裳拾粪归。（原注：紫菊花，唯滦京有之，名公多见题品。地椒草，牛羊食之，其肉香肥。纳石，鞑靼茶。）
>
> 百戏游城又及时，
> 西方佛子阅宏规。
> 彩云隐隐旌旗过，
> 翠阁深深玉笛吹。（原注：每年六月望日，帝师以百戏入内，从西

华入，然后登城设宴，谓之游皇城是也。）（杨允孚《滦京杂咏》）

从诗中可见，中原的修楔风俗和来自西方的佛教典礼都已被人们普遍接受。可以肯定地说，开平府的建立为元代正式定都中原，为大规模的民族交融奠定了基础，准备了条件。

开平建城十余年之后，忽必烈又在燕京即今天的北京建造了一个规模更大得多的都城，定名为大都。从此，开平改称上都，降作陪都，而大都正式成为元代的首都。如此短暂的时间，建设两个都城，从关外移入关内，而且一个比一个更大，充分表明了元朝统治者与中原文化融合的决心。正如西方人指出的，这时的忽必烈已不是蒙古帝国的君主，而是“一个真正的中国皇帝”[2]了。燕京本金之中都，经过了战争蹂躏，一度残败，几成废墟。元朝避开了它的旧址，在原城东北建造了自己新的都城。负责建筑工程的有汉人、蒙古人、女真人，还有来自西域的色目人。全城方圆六十里，历时十年才告竣工。就在建成不久，马可·波罗来到了中国，作为西方使者，他对这座东方的都城赞叹不已，奉为奇观。现录其《行纪》中有关宫城的描述部分，以供欣赏：

此城在契丹州之东北端，其大宫殿之所在也。宫与新城相接，在此城之南部，其式如下：周围有一大方墙，宽广各有一里，质言之，周围共有四里。此墙广大，高有十步，周围白色，有女墙。此墙四角各有大宫一所，甚富丽，贮藏君主之战具于其中，如弓、箙、弦、鞍、辔及一切军中必需之物是已。四角四宫之间，复各有一宫，其形相类。由是围墙共有八宫，甚大，其中满贮大汗战具。……此墙南面辟五门，中间一门除战时兵马甲仗由此而出外，从来不开。中门两旁各辟二门，共为五门。中门最大，行人皆由两旁较小之四门出入。此四门并不相接，两门在墙之两角，面南向。余二门在大门之两侧，如是布置，确使此大门居南墙之中。

此墙之内，围墙南部中，广延一里，别有一墙，其长度逾于宽度。此墙周围亦有八宫，与外墙八宫相类。其中亦贮君王战具。南面亦辟五门，与外墙同，亦于每角各辟一门。此二墙之中央，为君主大宫所在，其布置之法如下：其宫之大，素所未见。盖其与上述城墙相接，南北仅留臣民士卒往来之路。宫中无楼，然其顶甚高，宫基高出地面十掌，四围环以大理石墙，厚有两步。其宫矗立于此墙中，墙在宫外，构成平台。其上行人外间可见，墙有外廊，石栏缘之。内殿及诸室墙壁刻画涂金，代表龙，鸟，战士，种种兽类，有名战事之形象，天花板之刻画亦只见有金饰绘画，别无他物。大殿宽广，足容六千人聚食而有余，房屋之多，可谓奇观。此宫壮丽富赡，世人布置之良，诚无逾于此者。顶上之瓦，皆红黄绿蓝及其他诸色，上以釉，光泽灿烂，犹如水晶，致使远处亦见此宫光辉，应知其顶坚固，可以久存不坏。

上述两墙之间，有一极美草原，中植种种美丽果树，不少兽类，若鹿、獐、山羊、松鼠，繁殖其中，带麝之兽为数不少，其形甚美，而种类最多，所以除往来行人所经之道外，别无余地。

由此角至彼角，有一湖甚美，大汗置种种鱼类于其中，其数甚多，取之惟意所欲。又有一河流由此出入，出入之处间以铜铁格子，俾鱼类不能随河水出入。

北方距皇宫一箭之地，有一山丘，人力所筑，高百步，周围约一里。山顶平，满植树木，树叶不落，四季常青。汗闻某地有美树，则遣人取之，连根带土拔起，植此山中，不论树之大小。大则命象负而来，由是世界最美之树皆聚于此。君主并命人以琉璃矿石满盖此山，其色甚碧，由是不特树绿，其山亦绿，竟成一色。故人称此山曰绿山，此名诚不虚也。山顶有一大殿，甚壮丽，内外皆绿，致使山树宫殿构成一色，美丽堪娱。凡见之者莫不欢欣。大汗筑此美景，以为赏心娱乐之用。[3]

可以说，大都的宫城构造体现了一种综合的美，其城墙的设置、宫殿的体式继承了中原的建筑传统，富丽堂皇，巍峨壮观；而草原、湖泊、走兽飞禽的设置则又具有游牧民族的天然质朴，令人联想起广袤的漠北风光和天山两麓的蓝天白云。这是一种人工与自然的统一，华贵与朴素的统一，雄伟与精巧的统一，充分显示出大一统的元帝国兼收并蓄、包容万象的气魄和心胸。

元代大都的人口总数达四十万，这是一个多民族杂居的混合群体。其中蒙古宗王贵族占了一定的数量，他们来自草原，已定居在皇城中。宫廷当中还设有一支皇家卫队，称为“怯薛”，这些人由蒙古族和色目人组成。宫中的嫔妃宫女则来自各民族，元人的宫词中有“宫衣新尚高丽样，方领过腰半臂裁”（张昱《宫中词》），“进得女真千户妹，十三娇小唤茶茶”（朱有燉《元宫词一百首》），“老娥元是江南女，私喜南人擢状元”（杨维桢《宫词》），“河西女子年十八，宽着长衫左掩衣”（朱有燉《元宫词一百首》）等等，可以证明。在京的各级官吏也不少，据《元典章》记载：“朝官二千八十九员，色目九百三十八员，汉人一千一百五十一员；京官五百六员，色目一百五十五员，汉人三百五十一员。”此外，还有无品级的儒学教授、医学教授、蒙古教授、阴阳教授等等。从事宗教活动的各族人士属于城中的一个特殊阶层，“汗八里城（大都）诸基督教徒、回教徒及契丹人中，有星者、巫师约五千人，大汗亦赐全年衣食”，“其人惟在城中执术，不为他业”[4]。元统治者对不同的民族实行等级区分，推行民族歧视的政策，但对于不同的宗教，倒是一律予以尊重。忽必烈说过：“全世界所崇奉之预言人有四，基督教徒谓其天主是耶稣基督，回教徒谓是摩诃末，犹太教徒谓是摩西，佛教徒谓其第一神是释迦牟尼。我对于此四人，皆致敬礼。”[5]当年成吉思汗还曾对汉族全真教教主丘处机倍加礼遇，被人传为佳话。大都城里居住的这些僧人、道士、伊斯兰教教士、基督教教士，全部享受免除差发赋税的优待。

当然，都城中，人口最多的还是从事各种手工业的工匠，他们的行当，有木工、泥水、凿石、打银、淘井、锻磨、打铁、雕佛、打弓、造箭、刷马、做笔、打帆、刺旗、打绳、蜡器、碾药等等，这批人是被统治者从全国各地聚拢来的，民族成分也颇杂，而以汉族为主。此外，还

有为数不少的商人，商人的民族成分更为复杂，除了中国境内的诸民族之外，还有来自中亚、西亚乃至欧洲各国的买卖人，有一些还长期定居在这里。中国辽阔的领域中，大都是民族聚合程度最高的地区。

这么一个杂居混处的群体，拥有着不同的宗教信仰，不同的风俗习惯，不同的语言和交流方式，他们使大都呈现出历史上从未有过的丰富多彩的生活形态。不管统治阶级意识到与否，在这个多姿多彩、令人应接不暇的生活方式当中他们已经被同化了，渐渐失去了作为文化统治者的地位，不知不觉下降为中华文化大家庭中的普通一员。而具有悠久历史的汉族文化则在这次融合当中掺进了新鲜的、带有多种色彩的异族因子，中华文化因此而变得更加绚丽，更加富有生气了。

在都市生活中，最引人注目且具典型的民族融合意义的是节庆日的娱乐活动。大概没有一个时代能像元代拥有那么多的节日和庆典，它们不仅仅属于一个阶层，也不仅仅属于一个民族，节庆活动将所有的人群聚合成了一个整体。这里且举其中的部分，作为一个窗口来展示一下。一年当中大都城最大的节日当数新年，庆祝活动由初一一直延续到元宵十五，热闹非凡。初一这一天，朝廷要举行盛大的受朝仪式，所有的文武百官必须穿上白色的礼服，于该日凌晨集合于崇天门下，等待皇帝升殿，“黎明，席案未列之前，一切国王、藩王、一切公侯伯男骑尉，一切星者、哲人、医师、打捕鹰人，以及附近诸地之其他不少官吏，皆至大殿朝贺君主。其不能入殿者，位于殿外君主可见之处。其行列则皇子侄及皇族在前，后为诸国王公爵，其后则为其他诸人，各按其等次而就位。”[6]仪式开始，由掌司仪的官员指挥，向皇帝行跪拜礼。接着是各地官吏进献贡品，贡品由身披彩锦的大象和骆驼及遍身雪白的良马负载着鱼贯而进，规模极为庞大，“是为世界最美之奇观”。然后是皇帝赐宴百官，号称“诈马宴”。宴后还要举行各种艺术表演，其中杂剧当然是必不可少的节目。

官方的庆祝活动如此，民间自有另一番热闹的景象。按照中原的习惯，人们都要穿上漂亮的新衣，走街串巷，登门拜年，同时在家设酒席待客。整座大都城中，不同民族的鲜艳服装如同是一次大展览，令人目不暇接。有人写词形容道：“汉女姝娥金搭脑，国人姬侍金貂帽。绣毂雕鞍来往闹，闲驰骤，拜年直到烧灯后。”（欧阳玄《渔家傲》）按照传统的风俗，各家过年还要制作各种糕点，馈赠亲友，家门口要张贴年画，孩子们更要燃放爆竹，这就为商人们提供了做生意的大好机会。“市利经纪之人，每于诸市角头，以芦苇编夹成屋，铺挂山水、翎毛等画，发卖糖糕、黄米枣糕之类及辣汤、小米团。又于草屋外悬挂琉璃葡萄灯、奇巧纸灯、谐谑灯与烟火爆竹之属。自朝起鼓方静，如是者至十五、十六日方止。”（《析津志辑佚·岁纪》）元宵节自然要张灯，宫廷中也不例外，有珍珠垂结灯，七宝漏灯等，“三宫灯夕，自有常制”。城中丽正门外有一棵大树，曾被忽必烈封为独树将军，是日树身上下挂满诸色花灯，高低照耀，“远望若火龙下降”。实际上这里成了一个娱乐广场，小商小贩布满四周，“游人至此忘返”。

对于普通民众来说，宗教性的节日也是一种审美化了的娱乐庆典。道教的节典在每年二月十九日，这天是全真教教祖丘处机的诞辰日，他去世后葬在城中白云观内，人们为了纪念他，将这天定为燕九节。当天，倾城男女曳着竹杖，往城南长春宫、白云观，烧香礼拜，然后尽情地游玩宴饮，以为盛节。曳杖之风俗或许是因纪念丘处机当年赴西域觐见成吉思汗一事而设。佛教的庆典则是在每年二月初八。这一天要举行庞大的游皇城活动，民间的游行由来自江南的富商组办，他们在平则门外的西镇国寺集合南北二城的行院、社直等杂戏演艺班子，恭迎大明殿中皇帝御座上的金牌和寺庙之金身佛像，游于城外。队伍中除了有化妆饰扮的各式艺术形象招引行人观看外，还有富商们收集的海内珍奇趁机拿出来炫耀展览。游行队伍和观看的人群绕皇城一圈，回到镇国寺，那里已成为商业销售的中心，“寺之两廊买卖富甚太平，皆南北川广精粗之货，最为饶盛”，“开酒食肆与江南无异”（《析津志辑佚·岁纪》）。从今天的眼光看，这类活动无异于一次艺术化了的商业广告行为。

这之后，还有一次官方的诏游皇城游行，规模更为宏伟。其目的则在“于以见京师极天下之壮丽，于以见圣上兆开太平与民同乐之意”（《析津志辑佚·岁纪》）。官方游行动用的是皇家乐队，有大乐鼓、板杖鼓、筚篥、龙笛、琵琶、筝、䇲诸乐器，所奏则有“汉人、回回、河西三色细乐”。另外还集中了城内各类艺术人才，组成杂扮队、杂把戏队，邀来城内各所寺庙的僧人，抬着佛像、幢幡、宝盖、车鼓、头旗。队伍一律由宫廷发给铠甲袍服仪仗，衣饰鲜丽整齐，珠玉金绣，装束奇巧。这还不算，为了显示皇家的富有，把宫内所藏宝玩珍奇、稀罕蕃国之物，以至于百禽异兽也搬出来，装在一辆辆车中进行展示。游行队伍由城内环绕进入宫城，到达内廷，向皇帝和诸王妃贵人表演献艺，“竭其巧艺呈献，奉悦天颜，次第而举，队子唱拜，不一而足”。所谓与民同乐，实际上是一种自我检阅，夸炫太平。然而无论出自何种目的，它们都要和风俗化的审美活动融为一体，并且在这种融合中不知不觉地化为全民文化的一个组成部分。

一年之中的节日除了上述之外，还有二月二的龙抬头，三月初的修禊及清明节，三月二十八的岳帝生辰节，四月八的浴佛节，四月九的蒙古祭祀节，五月五的端午节，六月六的猎水节，七月七的乞巧节，七月十五的中元节，又称鬼节，八月十五的中秋节，九月九的重阳节，十月的送寒衣节，开垛场，十一月的冬至，十二月八日的腊八节，另外当朝皇帝的诞辰称天寿节，每年四月的皇帝前往上都，九月的还京，都要举行送驾和迎驾的仪式，相当于节庆大典，等等。围绕着众多节典，都有一系列的民间风俗活动，形式繁多，色彩纷呈，往往持续数日。

如果说，军事上的征服带来的仅仅是某一民族政治统治的确立的话，那么，随着这种统治的延续，就必然会展开文化间的竞争和融合。只要这个政权还打算继续维持下去，它就必须接受这种竞争和融合，并且在这种融合中受益。尽管存在着民族的压迫和歧视，存在着统治方式的种种弊端，一百余年的元王朝毕竟是实现了空前的民族大融汇，使中华文化得到一次新的整合，使中华民族的历史得以发展和延续。“混一华

夷，至此为盛”（《析津志辑佚·岁纪》），的确不为虚言。

[1] 《马可·波罗行纪》第277页。

[2] ［美］海斯、穆恩、韦兰《世界史》第562页，三联书店，1975年版。

[3] 《马可·波罗行纪》第323—325页。

[4] 《马可·波罗行纪》第413页。

[5] 《马可·波罗行纪》第305页。

[6] 《马可·波罗行纪》第356—357页。

2.“藻而不华”：凝聚东方品格的艺术陶瓷

元代的大一统江山和空前绝后的外向外扩张，大大地开阔了人们的眼界，拓展了人们的心胸，激发起中国人向外探求和了解世界的欲望。忽必烈曾经说过：“我很喜欢知道各地的人情风俗。”当年马可·波罗的父亲尼古剌和叔叔玛窦自遥远的地中海彼岸来到东方时，忽必烈就曾“垂询之事甚夥”，对罗马，对教皇，对拉丁民族的一切风俗，表现出强烈的兴趣。欧几里得等数学家的著作就是在这时传入中国的，同时传入的还有阿拉伯的数学及天文学、历法学等[1]。与此同时，中国的印刷术、火药及罗盘针也经西亚穆斯林地区传入了欧洲。这是一个中西大交流的时期。无论于东方还是于西方，这种交流都对今后的文明发展产生了深远的影响。

国与国之间大范围的文化交流在历史上虽然都要通过战争来开路，但真正承担这种交流的却主要是商业行为。事实上，蒙古帝国的全方位扩张也确实刺激了商业和手工业的发展，激发起人们的聪明才智和创造热情，各国的审美文化因此得以互相影响，互相交融。由于整个中、西亚地区当时都在蒙古宗王的控制之下，所以那条古老的丝绸之路在元代要比任何时期都来得安全和畅通。来自不同地区的阿拉伯商人、欧洲商人源源不断地进入中国，他们带来了西方的珠宝、香料及手工艺品，又将中国的丝绸、陶瓷以及其他货物源源不断地运出中原。当时，自黑海、地中海沿岸直到中国内地，这一带确实变成了一条繁忙的商业通道。在众多输往外埠的商品当中，丝绸作为传统的出口商品，占有了相当大的比重，它们以色彩绚丽和花样繁多而畅销海外。然而到元代时，中亚、西亚以及欧洲都已能种桑养蚕，丝织技术也业已发展起来，阿拉伯地区的胡锦还作为贡品反过来输入中国，特别是那种将金丝织入锦中称为“纳失失”的织锦在元代广受欢迎，因此丝织品已不再为中国所独擅了。就在这个时候，另一种代表中国特色的商品的出口量却在急剧地上升，并且具有取代丝绸的趋势，它就是陶瓷。在元代，实际上陶瓷才是中国工艺文化的真正代表。

陶瓷的制造在中国有着悠久的历史，根据不久前江西万年县的最新考古发现，中国制陶的历史已推至1.2万年前，而从原始瓷的出现计算，中国制瓷的历史也有了3　500年，中国是名副其实的陶瓷的摇篮和故乡。从审美的角度说，可以把陶瓷的发展历程视为中国文化史上一条绚丽的彩带，这条彩带体现了中国鲜明多元的民族特征，同时也表现出各个时代独特的审美风尚。陶瓷既是物质的产品，又是精神的财富，既是科学技术的结晶，也是文化艺术的成果，它凝聚了中华民族对生活的理解和对美的追求，凝聚了中国人无穷的想象力和创造力，同时它又是使

用价值和审美价值的高度融合与统一。

[1] 李约瑟《中国科学技术史》汉译本，第3卷、第4卷。

以白为美的枢府瓷

瓷器制作发展至元代可以说到了一个转折点，一方面前人的开拓已达到很高的水平，有些地方简直难以企及，另一方面元代大一统的江山，多民族融合的文化现实，海外市场的巨大需求，新生活与新观念的出现，又期待着陶瓷艺人们去从事不同于以往的审美创造。怎样在继承前代成果的基础上创制有元一代的艺术风格，在陶瓷史上留下自己的地位，是时代赋予元代瓷器制造业的重大课题。事实上，元代的制瓷业圆满地完成了自己的使命，它在唐、宋之外又树起一个新的审美规范，这种规范深刻地影响了后代的瓷器制造，从而揭开了中国瓷器史上崭新的一页。

元代统治者很重视瓷器生产，忽必烈在南下灭宋之初，即公元1278年就在景德镇设立了浮梁瓷局（景德镇当时属浮梁县），并设置了大使、副使各一员，负责监制宫廷器皿，这说明瓷器的使用在元代宫廷中占有着相当重要的位置。由此，景德镇在元代已上升为瓷器生产的中心。宋代的景德镇原是以生产青白瓷著称的，元代的前期，这里仍然烧制这种产品，无论是宫廷还是民间都能见到青白釉色的瓷器，而且，它也输出国外。今天，在韩国新安海底新发现的元代沉船中还能看到大量景德镇的青白瓷。然而与此同时，该镇窑场又创制出了一个新的属于元代的瓷种，人称卵白瓷。这种白瓷制成后很快受到元政府的重视，被采入宫廷。由于一些卵白釉器上印有“枢府”字样，陶瓷史上又称其为“枢府瓷”。

中国的白瓷制作早在隋代即已成熟，至唐代而普及，宋代又发展出了青白瓷，那么枢府瓷的出现有什么特殊的价值呢？

与唐代的白瓷相比，枢府瓷在白色中微微泛青，不是单纯地白如霜雪，因其色调近似于鹅蛋，故又称之为卵白釉（彩图7）。此外，这种瓷釉黏度较大，成乳浊状，失去了前代白瓷晶透的玻璃般的光亮，给人一种羊脂似的酥润感。与此同时，这种瓷的胎壁也比青白瓷增厚，给人浑重的感觉。枢府瓷器的装饰一般采用印花的形式，有龙、凤、雁及缠枝花叶等图案，由于印纹较浅，加上釉面的浑厚，往往轮廓不清。此前已有不少人指出，卵白瓷的流行与“元俗尚白”有关。元代是蒙古族的政权，蒙古民族素有崇尚白色的习惯，据马可·波罗记载，每度新年伊始，“依俗，大汗及其一切臣民皆衣白袍，致使男女老少衣皆白色，盖其似以白衣为吉服，所以元旦服之，俾此新年全年获福”[1]。蒙古人甚至把

正月名之为“白月”。其实不光是蒙古人，来自西域、信奉伊斯兰教的色目人，甚至信奉喇嘛教的吐蕃人也同样尚白，白色亦是他们服装和器用的主要颜色。

其实称卵白瓷为枢府瓷并不恰当，因为各地出土的卵白瓷中不具“枢府”字样的占多数，说明它在民间被更广泛地使用着，甚至这种瓷器还畅销海外，目前国外大批元代卵白釉瓷的存留，足以说明问题。这里可借用李肇《国史补》中的话来形容，即“天下无贵贱通用之”。除上述原因外，我们认为，卵白瓷的流行应该与当时人们的生活有着紧密的关系。俄国美学家车尔尼雪夫斯基曾经指出：“任何东西，凡是显示出生活，或使我们想起生活的，那就是美的。”（《艺术与现实的审美关系》）根据出土的器物来看，卵白瓷多为餐具和饮具。“枢府瓷器形以盘、碗、执壶和高足杯为多见，极少大件器。”[2]这一点很能说明问题，实际上蒙古民族和色目各族的食品多为乳制品，他们饮的是马奶，吃的是奶酪，甚至他们的酒都是用马乳制作的“忽迷思”，而卵白瓷的乳浊、厚重以及特有的酥润感恰恰跟他们的食物之间有一种相仿相近的关系。正如青瓷茶具特别适合于盛绿茶一样，卵白食具与乳制品之间也有一种相得益彰的关系，它不仅能够刺激食欲，而且能够引发人的美感。中国人饮食历来讲究色、香、味俱全，而其中“色”一项，不仅是指食品本身，同时也指盛器与食品之间互相映衬所产生的一种美感。在中国这样一个饮食文化高度发达的国度，饮食其实不仅仅是生理需要的满足，很大程度上它也是美感的源泉。这样来理解元代的卵白瓷，才能真正把握其有别于前代白瓷的特殊的时代内蕴。

白瓷在唐代即已获得普及，当时的白色是较为单纯的，缺乏层次感，至卵白瓷出，白瓷才开始拥有丰富的内蕴，体现出多重的韵味。另外，卵白瓷淡淡的青味也是对宋代青白瓷的一种继承，同时又是对它的扬弃。在前人成果的基础上，卵白瓷实现了新的突破。其后，明代永乐年间的甜白瓷，还有德化窑生产的“猪油白”瓷，都是对卵白瓷的进一步发展。特别是猪油白，色如象牙，泽如凝脂，被洋人称为“中国白”，它受到卵白瓷的影响，应是很明显的。

[1] 《马可·波罗行纪》第356页。

[2] 冯先铭《中国陶瓷》第450页，上海古籍出版社。

艳丽淡雅的青花瓷

如果说卵白瓷是元代瓷器的第一个、也是较早的工艺文化的代表的话，那么在它之后，约元代中期，景德镇窑场又推出了对后代制瓷业产生巨大影响、被誉为中国瓷器主流的全新瓷种，它就是青花瓷。

青花瓷是指在洁白的底色上绘以蓝色图案的瓷器，简而言之就是白底蓝花。其制作过程，是在白色的瓷胎上用钴料着色，再施以透明釉，然后于1 300℃左右的高温中一次烧制而成。因为先着彩，后施釉，所以此种制作法称为釉下彩。青花瓷大约成熟于元代中期，被认定为14世纪20年代沉没于韩国新安海底的中国商船上，共载有一万九千多件瓷器，但尚未见到一件青花瓷，然而汪大渊于14世纪30年代所参加的远洋航行中却已经记有“青白花器”的贸易了（《岛夷志略》）。除此之外，最近江西景德镇出土的数件青花瓷器上也书有后至元四年（1338）的铭文[1]。这是国内发现的最早的青花瓷器，可以作为佐证。此种别具一格的釉下彩瓷其实并非是在短短数年中突然冒出来的，不久前扬州唐城遗址出土了若干唐代青花瓷的碎片，说明它的存在是渊源悠久的。唐代是白瓷成熟的时代，同时又是三彩陶盛行的时代，工匠们把用于三彩陶的钴料施到白瓷上去是完全可以理解的事情。但唐代的青花纯属草创，其工艺水平还相当幼稚，远未达到成熟的程度。技术成熟是一回事，它未引起人们的高度认同，成为一代之审美风尚又是一回事。宋代的青瓷和白瓷都获得了大踏步的发展，然而青花却依然如故，甚至还不如唐代的制作。这些都说明，青花瓷在唐代和宋代均没有受到人们的关注。

然而进入元代，情况就不同了。在不到40年的时间里，青花瓷迅速地崛起，并且高度成熟，脱颖而出，大放异彩，这实在是耐人寻味的。

青花瓷最引人注意的是它的青色，这是一种相当鲜亮艳丽的宝蓝色，在洁白的底色衬托下显得格外的醒目。为什么这种色彩会在元代受到如此的推崇呢？对此，瓷学界认为，主要原因在于中亚市场对它的喜爱和需求。“随着元朝政府对外交往的发展，又重新唤起了中东国家对中国青花瓷器的需求（唐代已唤起过一次），而浮梁瓷局所在地的景德镇，在枢府瓷胎釉制作具有完善条件的基础上，利用从中东地区进口的钴土矿，大批生产出口所需青花瓷器，在当时是水到渠成的事。这种开始为外销而生产的商品，也必然转而为国内市场所需要，这就是元代景德镇青花瓷器大发展的背景。”[2]

根据目前的收藏情况来看，国外的元青花数量要大于国内，而且波斯等中东地区在9至10世纪就已生产出仿唐代青花的陶瓷制品，看来中、西亚的穆斯林地区对青花瓷确有一种特殊的爱好。但是这样一来，就把青花瓷的诞生完全归之于外来文化的影响了，难道青花在元代中国受欢迎就仅仅在于对异国情调的欣赏吗？恐怕这种说法是不够全面的，尤其当我们考虑到青花瓷在此后700年里成为中国瓷器主流的现实，就更不能令人满意了。任何一种艺术如果不能使人们从中感受到自己的生活，感受到某种与之相融通的意趣，那么它就不会成为一种风尚，成为时代的潮流。青花瓷最早产生于中国，其成熟和达到顶峰也在中国，它与中国人的审美观念之间一定具有某种内在的关联。

鲜明、亮丽的宝蓝色是一种非常耐人寻味的色彩，它幽雅、沉静，同时又艳丽、热烈，这一点与唐宋时代流行的青瓷不同。青瓷主要是追求玉的效果，虽然韵味十足，但色调偏于单调，不具备对立的兼容；而宝蓝色却给人以宽广的联想，它容易使人想起那无限辽阔的湛蓝的天空，或者宁静幽深的湖泊，这是任何地区都能看到的自然景色，而犹以大漠草原感受更为真切，更为强烈。“天苍苍，野茫茫，风吹草低见牛羊”（《敕勒歌》），“镶着银边的朵斯库勒湖，湖水中映照着宝蓝的天”（李季《柴达木小唱》）。青天白云与青花白瓷之间似有一种潜在的对应。元代是草原民族大量进入中原的时期，青花瓷在当时受到广泛欢迎一定与此有关。而中东地区就地貌来说与中国的西域及内蒙古地区也十分近似。宝蓝对于这一地区来说要比绿色更受欢迎，更有亲切感，这也是完全可以理解的。

与卵白瓷相比，青花瓷的美更具象征性，因而也更普遍。对于草原民族来说，它象征着安详而深邃的天空，象征着人们对生活的某种品味和憧憬，而对农耕民族来说，它又是一种素洁、宁静和永恒的表征，一种略带含蓄的生命意志的表达。实际上白色与蓝色的搭配迎合了整个东方民族的审美爱好，它以安详、沉静为主，却又洋溢着生气；它以素雅为主，却同时透露出热烈；它并不和某一具体的生活内容发生关系，却又无处不与人们某种稳定、恒久的心理态势发生呼应。蓝白相间的色彩构成就这样整合了东方民族普遍的审美心理，成为一种既具个性又具共性，既有时代特点又超出于时代局限的普遍而又恒久的审美典范。如果说，唐代的审美倾向是热烈而绚烂，宋代的审美倾向是淡雅而内蕴，那么元代就是对它们的综合。只有综合才可能成为典型，只有综合才能恒久。

[1]　杨后礼、万良田《江西丰城县发现元代纪年青花釉里红瓷器》，《文物》1981年第11期。

[2] 冯先铭《中国陶瓷》第455页，上海古籍出版社。

从多元对立走向融通浑一

青花瓷以前的瓷器装饰，多取刻花、印花或贴花的形式，所以装饰图案显得简略，流于疏泛。成熟的青花瓷却将装饰的重点放在细致的描绘方面，这样就使得元青花的图像真实、精细，更加贴近生活，具有高度的写实性。比如花卉中的牡丹，它是元青花最多见的图案，唐宋器皿上的牡丹仅仅是粗略勾勒，其姿势也只有正视和侧视两种，元代青花上的牡丹（彩图8）却是千姿百态，有仰有俯，有正有背，有静穆状，有翻舞状，有含苞未放者，有渐次舒展者，更有迎风怒放者。其花瓣的刻画从瓣尖至瓣心，浓淡、纹路、层次各不相同。同一朵牡丹，自内到外，几十张瓣片各具情态，尤其是外瓣，舒张、半卷、内翻、外仰，极尽自然界之神状，令人叹为观止。龙、凤等动物的绘画也复如此，凡属主题图形，龙的角、须、鳞片、节爪，凤的冠、翎、羽、绒，件件齐备，而且姿势灵动，栩栩如生。它们突破了图案画的规一和呆板，具有明显的即兴创造的艺术效果。元代青花瓷的装饰题材也要比前代宽阔得多，植物方面，除了以前常见的牡丹、荷花、菊花、牵牛、忍冬、萱草外，还增加了松、竹、梅、灵芝、蕉叶、枣花、山茶、栀子花、月季、浮萍、葡萄、蔷薇、西瓜等；动物方面除了鱼、雁、鹅、鸳鸯（彩图9）、龙、凤之外，还出现了孔雀、白鹤、鹭鸶、麒麟、天马、狮子、海马、蟋蟀、螳螂等。其中最突出的是带有江南水乡情调的池荷、芭蕉以及表现西域风情的葡萄和西瓜，它们表现了强烈的地方色彩。

此外，在元青花的装饰中还融进了多民族的文化色调，比如前代不见的串珠纹、垂云纹和“八宝”图形（吉祥结、珊瑚、宝伞、犀角、海螺、法轮、胜利幢、宝瓶、双鱼等，元代时尚未定形，故又称杂宝）等，显然是受到蒙、藏喇嘛教文化的影响。又如青花瓷最多使用的缠枝花叶，其讲究对称工整和富有装饰意味的“S”形纹路，明显地带有阿拉伯文化的色彩。特别值得一提的是取材于元代戏剧的人物故事图像，现在见到的有“周亚夫细柳营”“桃园三结义”“三顾茅庐”“萧何月下追韩信”（010）等。这些图像往往绘制在梅瓶、玉壶春瓶等大型的器物上，且占据着主题图案的位置，人物形态逼真，彼此呼应，周围还配有山川花木作为环境渲染，极富戏剧效果。元代戏剧在当时生活中所占有的重要位置，至此也可得到印证。总之，丰富多彩的题材和绘制手法，使元青花的图饰呈现出一种综合、融通的美。

与唐、宋、明、清相比，元青花瓷的图案布局也很有意思，绝大多

数器物层次繁多，密度很大，一般都有五六层，最多者可达十余层，致使蓝彩纹饰布满全身。例如附图所见的青花梅瓶，上肩部为杂宝图案，下肩部为缠枝莲纹，腹部主题纹样是缠枝牡丹，其下还有一周细狭的卷枝纹，最后胫部为变形莲瓣纹，全器共有五层纹饰。另一附图所见的青花鸳鸯莲纹盘，沿口一周为菱形锦纹，盘壁为六朵缠枝莲花，盘心绘有五组莲花，构成主题纹饰，莲池中两只鸳鸯顾盼追逐，穿行在莲花之间。虽然全器只有三层图案，但依然占满了整个盘面。密布型的图案装饰较为适合中、西亚穆斯林地区的审美习惯，他们的建筑物乃至陶瓷器皿上多是这种密集型的装饰。由此可见，此种风格与出口需要有关。另一方面，繁盛的图案装饰也迎合了民间喜好花团锦簇的普遍心理。我们必须指出，与唐、宋时代相比，元代的文化气氛是趋向于更加俗化的，雅文化退居到较为狭小的地区，而俗文化却在大张旗鼓地发展，这不仅体现在瓷器的纹饰上，也体现在戏曲艺术的普及上，体现在各种文化现象上。此种趋势与元代的商业发达有关，与都市的膨胀有关，也与特殊的时代背景有关。



010 元青花萧何月下追韩信图梅瓶

总之，元青花的图饰方式是跟时代总的文化氛围相一致的。但是这种俗的趋势同时又掺有雅的成分。比如具有典型意义的松、竹、梅形象，它们象征着气节、脱俗和潇洒，属于文人雅士的钟爱之物，元青花采用这类图形便有一种融雅入俗的意味。再如戏剧人物图像中多为历史上的帝王将相而非市井细民，这与戏曲一样起到了一种雅俗共赏的效果。青花瓷白底蓝花的搭配更是雅中有俗，俗中有雅。元代人对审美的看法是“质实而不窳（粗劣），藻丽而不华”（马祖常《卧雪斋文集序》），这本身就是一种雅俗兼容的观念。后代有人批评元青花“俗甚”，却没有看到它雅俗交融、俗中见雅的特色。在中国古代文化由雅向

俗大规模转化的过程中，元代是一个重要的转折期，青花瓷恰恰典型地体现了这种转折，它不仅是草原民族与农耕民族交融的代表，也是雅文化与俗文化融合的代表，对此我们应该给予充分的肯定。

元代生产青花瓷的历史并不长，所以流传至今的器件也较为少见，目前国内外收藏的元青花总数尚不足三百件，且大部分在国外。虽然数量不多，作为一代工艺品，其造型特征还是十分鲜明的。与宋代相比，一方面元青花的胎壁明显增厚，另一方面形体陡然增高变大，给人硕伟、丰满的感觉。元青花最常见的器物有盘、罐、梅瓶、玉壶春瓶、葫芦瓶、扁瓶、执壶、钵、高足碗、匜等。盘是最多见的，有菱口与圆口两种，附图所示两种都是菱口盘，其盘口波纹仿菱花形。菱口盘的直径一般都在45厘米左右，大的可近60厘米，圆口盘宽度也有40厘米左右。如此硕大的器皿，即使在今天也堪称巨型。这种盘以中东地区收藏为最多，很可能与当地人吃抓饭等饮食习惯有关，另外西域地区人民好吃一种称为馕的圆饼，体型巨大，也适合用大盘盛装。大罐也是传世较多的品种，图片所附的这件青花缠枝牡丹纹盖罐是典型的元青花型器物，它高近28厘米，口径有20厘米，其鼓出的腹部尤给人硕丰庞伟的感觉。梅瓶在国内较为多见，一般高度都在40厘米以上，最高的近50厘米。宋代的梅瓶偏瘦，给人亭亭玉立之感，元青花梅瓶（彩图10）则不但高，而且丰满，颇具伟岸之姿。至于扁瓶、葫芦瓶、大钵、八棱执壶、匜等显然带有西域、青藏乃至中东阿拉伯地区的文化色彩，体形也偏向于丰满、硕大。

元青花的器型与其图案一样呈现出多民族多地域的综合，它虽偏于大量出口，迎合外域的口味和风情，但中国自己的民族特点也是十分明显的，如传统的梅瓶和玉壶春瓶（011），又如大罐（彩图11）往往采用的荷叶状盖，以及菱形盘口等等。实际上，偏好壮伟、硕大的造型倾向也是元代审美风尚的一种表现。



011 元青花蒙恬将军玉壶春瓶

如果说唐代瓷器的风格是雍容华贵，宋代瓷器的风格是精巧秀丽，那么元青花从色彩、图案到造型构成的整体风格就是一种多元对立的综合美。它既雄浑壮伟，又妩媚艳丽，既具异族情调，又有鲜明的中国特征，既显北方的苍劲遒力，又呈江南的柔和清秀，既庄重又活泼，既繁茂又有序，既雅致又市俗，这种综合性的多元对立、兼容的美正是元代社会主体文化特征的体现。

元青花完成了瓷器制作史上的一大转折，从此景德镇的青花瓷就超过了其他所有的瓷类，成为中国瓷器生产的主流，而景德镇也因此而成为中国的瓷都。从文化史的意义上说，元青花也完成了另一转折，这个转折是它与元代戏曲以及其他艺术种类共同完成的，那就是由雅到俗、雅俗交融的转折。元代文化的光彩其实就是二者碰撞、融合之后产生出来的，这种融合是中国从古代社会迈向近代社会的一个总趋势，而由元代拉开了序幕。元青花瓷生产的时间并不长，它也不是青花瓷制作的顶峰，然而其文化意义却异常深远，耐人寻味。

元代具有代表性的瓷种除了卵白瓷、青花瓷外，还有一种釉里红。釉里红的制作方法与青花瓷相似，不同之处在于用氧化铜做着色剂，烧制出来的图饰不呈青色而呈红色。它也是由景德镇窑烧制成功的，釉里红在元代多取色块装饰，尚属探索阶段，远不如青花达到的精美细致之境界，但它开创了一种新的方向，尤其是青花釉里红，将青色与红色同绘于一器，已经表现出走向艳彩的趋势，这就为明清五彩瓷的出现打下了基础。

有元一代在中国文化史上是一个特殊的时代，这个时代给我们留下了许多痛苦的记忆，也留下了众多耐人寻味的东西。美在这里经受着考验和磨难，同时发射出夺目的光彩。古老的中国文明在酝酿着新的蜕变，这场深刻的蜕变就是由元代开启的。



四、明代奇艳的市俗世界

作为一个充满冲突的时代，元王朝存在的时间并不长。在后期疾风骤雨般的农民起义大潮中，一个雇农出身的小人物崛起于沧海之中，“以一族一旅之众”，成就了一番改天换地的大事业，他吞并各处的割据势力，结束了元王朝的残酷统治，建立起了新的大明政权。众所周知，他就是农民皇帝朱元璋。

朱元璋一上台，便宣布要恢复元代中断的思想传统，直接宋朝。其实，明所处的历史环境已经是封建社会的晚期，一切可供选择、利用的条件都已僵化、衰老，朱元璋并没有“返老还童”的法术。其中最为典型的就要数明朝对理学的推崇，这一带有致命缺陷的“最高智慧”，到了朱明政权手里，也失去了昔日的活力，变成一套令人窒息的教条和框框。明代设立了八股文考试制度，规定以“四书”“五经”命题，士子必须按照八股格式答题，以古人的口气来书写，不许自由发挥，不许联系实际，一律以朱熹的注释为答题标准。这种科举制把人的创造精神、独立思考能力统统消磨掉了。社会上，明王朝也是大力推行理学治国，编了一套又一套《性理大全》《五经大全》之类的著作，下令“行之于家，用之于国”。这些东西的内涵，归结为一句话，就是“存天理，灭人欲”，没有什么道理可讲，也不必讨论置疑，老百姓只有老老实实地奉行既定的纲常伦理，这就是天命。明代的思想统治是最普及的，同时也是最沉闷的，它导致了明前期文化领域“万马齐喑”的局面。

朱元璋绝对没有料到，他的朱明王朝在后来的岁月里会遇到历史上更为严重的挑战。从某种程度上说，这是一场文化的挑战。明政权所推行的这套文化体系可以称之为权威文化，它是皇权与道统的结合。然而，挑战就首先发自皇权本身。明朝的皇帝大多数都是荒淫无度的昏君，根本不愿意用理学治身，他们喜好的是游乐、纵欲，而且一个比一个玩得出格。即便负“仁宣之治”美称的宣宗也有酷爱斗蛐蛐的嗜好，清代蒲松龄以此为背景，曾写有《促织》一作。更不要说武宗的豹房淫佚，世宗的崇道修醮之类了。皇帝的荒淫导致了宦官的专权，诸如正统时的王振、成化时的汪直、正德时的刘瑾以及天启时的魏忠贤，都是臭名昭著的例子。这些人结党营私，蒙上欺下，倒行逆施，无恶不作，不但搅乱了朝纲，也造成严重的社会危机。权威文化的权威性因此而受到极大削弱。

对权威文化的另一重挑战更加致命，它来自社会上新兴的平民势力。自明代中叶起，中国经济出现了从未有过的商品化趋势，新的社会因素迅猛增长，其势头如雨后春笋，蒸蒸日上。这趋势造就出了一个不

同于前代、自觉程度颇高的庞大的市民阶层，他们的文化价值观与传统的权威文化不仅格格不入，简直是严重抵触，势同水火。封建社会发展到这个阶段，可谓培育出了自己的掘墓人。以他们为核心，一种尚不成熟但却具有强大生命力的新兴文化诞生了。这是一种不安现状、不停躁动着的文化，它鄙视权威，崇尚平等，喜新厌旧，唯利是求。它的每一个毛孔都散发出商业的气息，每一根血管都涌动着对欲望的渴求，它给明代文化带来了全新的内涵。假如说，元代的文化冲突主要集中在政治层面，相当程度上还属于一种特殊形态的文化现象的话，那么到明代，封建文化则算是真正遇到了自己的对头和克星。这是一场必然要到来的文化大冲撞，这是中国社会向何处去的一次大抉择，权威文化与新兴的市民文化就在16世纪的中国展开了一场全面的较量。

审美文化是最敏感、最前卫的文化，它以审美的、感性的形式昭示了整个文化嬗变、演化的进程。其中旧文化以古典型的面貌出现，新文化则以现代型的面貌出现；旧文化自恃的是贵族式的高雅，新文化则竭力显示其平民式的俚俗；旧文化在冲突中日益高筑堤坝，悬提标尺，以巩固其地盘；新文化则百无禁忌，左冲右击，张扬其人性。两大文化既互相竞争、冲突，又互相影响、吸收。在这场较量中，旧文化的裂变和新文化的成长都成为引人注目的审美现象。

1.“僭拟无涯”：对传统生活习规的全面冲决

风乍起，吹动的总是第一片树叶，社会风尚、审美文化的演变也是从最基本的日常生活开始的，人们的衣食住行、日常消费便是世间的第一片树叶，从这里我们可以看到两种审美文化的对立和转化。

明初，世风总体上是俭朴的，不仅下层百姓如此，缙绅士大夫也大多如此。当时有人回忆说："余小时见人家请客，只是果五色，肴五品而已，惟大宾过门，则添虾蟹蚬蛤三四物，亦岁中不一二次也。"（何良俊《四友斋丛说》卷三十四）这种风气与明初生产尚未全面恢复、社会财富普遍匮乏是有关的。然而除此之外，权威文化的导向也起了很大的作用。朱元璋就说过："人之害莫大于欲，欲非止于男女、宫室、饭食、服御而已，凡求私便于己者皆是也。然惟礼可以制之。先王制礼，所以防欲也。"（余继登《典故纪闻》卷四）在统治者眼里，追求生活享受，张扬人的欲望是一种危险倾向，一旦各个阶层都去追求平等的高消费，上下尊卑的秩序就要被打乱了。比如，明初法律明文规定，绫罗缎绢等高级丝织品唯有政府官员才能穿，黄金饰品只有皇室宫妃才能戴，"商贩、仆役、倡优、下贱不许服用貂裘"，"商贾、技艺家器皿不许用银"（《明史》卷六十七、卷六十八）。由此可见，权威文化的消费观实际上并非是以朴为美，而是以礼为美。

随着农业和手工业的逐步商品化，市场日益繁荣，社会财富成倍增长，江南地区已出现了"民殷富，人肩摩，庐舍鳞次，商贾辐辏"（《浙江通志·风俗》）的局面。在这种形势下，权威文化依然故我，不改初衷，且变本加厉，悬高标尺。明中叶的理学家王守仁抬出了"天理"来和"人欲"相抗衡，他说："减得一分人欲，便复得一分天理。""无事时，将好色、好货、好名等私逐一追究，搜寻出来，定要拔去病根，永不复起，方始为快。"（《传习录》上）他还认为，"好色、好货、好名"，不仅不是美，简直是病，乃至是罪过！天理与人欲、守旧与追新就这样尖锐地对立起来了。

以华为美的消费风尚

假如说权威文化的消费观是以礼为美的话，那么市民阶层的消费观便是以华为美。这种消费观突出的特点，是追求奢华的生活享受，追求当下的惬意满足。它随着商品经济的日益发达而迅速蔓延，风靡世间，权威文化想压也压不住。即以饮食为例，过去请客只有简单的几个菜。“今寻常宴会，动辄必用十肴，且水陆并陈，或觅远方珍品，求以相胜。”（何良俊《四友斋丛说》卷三十四）当时，一般人家逢喜事要办酒，遇丧事也要办酒，有钱的人要办，无钱的想方设法也要办。“今执亲之丧，不饮酒食肉者罕矣。”（谢肇淛《五杂俎》卷十四）享口福、耀门庭，已成为人们竞相攀比追逐的目标。

饮食如此，衣着方面又何尝不是这样？过去穿戴有严格的等级规定，根据衣衫能辨别人之身份。而明中叶以后，秩序全打乱了，平民也穿起了绸缎，商贾也披上了貂裘，“男子服锦绣，女子饰金珠，是皆僭拟无涯，逾国家之禁者也。”（张瀚《松窗梦语》卷七）其中妇女服装的变化最为显著，可谓争奇斗艳，层出不穷；甚至出现了流行款式，诸如衣裙之剪裁，首髻之大小，花钿之样式，渲染之颜色，鬓发之饰，履綦之工，每两年必有一变，如赶潮流一般，“当其时，众以为妍，及变，而向之所妍，未有见之不掩口者。”（顾起龙《客座赘语》卷九）以前民风讲求节俭，轻易舍不得花钱，如今呢，当下消费成为一股风尚，富有者不存钱，“一岁止计一岁之用，恣浪费”（王士性《广志绎》卷二）；穷人亦复如此，“奔劳终日，夜则归市觳酒，夫妇团醉而后已，明日又为别计”（《广志绎》卷四）。生活环境变了，人们的消费观、审美观也跟着变化，这是自然而然、水到渠成的，不能视之为目光短浅，只顾眼前。人们不仅仅在追求吃喝穿戴，实际上是在追求一种更加开放、更加感性化的新生活。以华为美也不仅仅局限于追求奢华，它是一种新的价值观的体现，是人们对生命的一种崭新的理解和把握，用通俗的话来讲，它代表了一种“活法”。

为能更清楚、更直观地了解以华为美这种文化风气，让我们把镜头推到四百年前，选取几组最典型的场景，“身临其境”地来体验一下。

首先，让我们来看都市人的游玩。在明代，游玩为市民生活中不可缺少的活动，它不但是明人的生活方式之一，而且构成了明代城市风俗的一大景观。如果说饮食、衣着体现了以华为美之侈丽一面的话，那

么，游玩则体现了这种审美观多姿多彩的另一面。

游玩大体可分为郊外和市内两种。郊游自清明踏青开始，按照传统，清明是扫墓的时节，但明人“厚人薄鬼”，早就将它演变成了规模盛大的春游庆典。他们盛服靓妆，倾城而出，三五一群，大声谈笑，全无拘束。当此时，各种游戏尽情开展，各类艺人也趁机卖弄，只见长塘丰草，走马放鹰，高阜平冈，斗鸡蹴鞠，劈阮弹筝，浪子相扑，儿童纸鸢，老僧因果，瞽者说书，少女插花，一派绚烂真率的景象。及至夕阳西下，游人醉归，竟有摔倒驴背不知非家者。此类郊游，直至秋末方息。

与郊游相比，市内的游玩缺少了点山野之趣，但景况更为繁华。比如京城的元宵灯会，堪称历代之最，它整整延续十日，白天为集市，夜晚为灯会。大街上，“人不得顾，车不能旋，填城溢郭，旁流百廛”（刘侗、于奕正《帝京景物略》卷二）。尤其是到了晚上，华灯高上，乐器齐鸣，烟火间施，歌声悠扬，光影五色，雾罩尘笼，月不得明，露不得下，简直是一片沸腾的海洋。市民们倾家出动，尽情观赏，通宵达旦，流连忘返。特别年轻的妇女，打扮得俏丽动人，结伴成群，穿行于灯光人海之中，恣意地享受交游的乐趣，展示自己青春的魅力。当时人谓之“走桥”。有人曾作诗形容道：“长安（时人惯称京城为长安）灯市昼连宵，游女争呈马上腰。蹋蹋灯光莫归去，前门钉子玉河桥。”[1]妇女公然地通宵夜游，在明代是一个引人注目的文化现象，它显然违背了传统的道德规范，更为权威文化所不容。但市人们并不在意，这说明明代妇女的自觉意识正在提高，她们追求独立和解放的历程就此开始了。

其实好游岂止是京都人，南方经济富庶地区更甚。明末散文家张岱在《陶庵梦忆》一书中记载了多处城市的盛会，比如浙江绍兴的元宵节，除了张灯结彩之外，更有斗狮子灯、跳大头和尚、猜谜、演唱等节目，游人团团围簇，妇女更是相率结伴而行，哪儿热闹往哪儿去。除了游人外，还有“大家小户杂坐门前，吃瓜子糖豆，看往来士女”的。又如南京的端午节，人们争相来到秦淮河边看灯船，“好事者集小篷船百什艇，篷上挂羊角灯如联珠。船首尾相衔，有连至十余艇者。船如烛龙火蜃，屈曲连蜷，蟠委旋折，水火激射”。“士女凭栏轰笑，声光凌乱，耳目不能自主。午夜，曲倦灯残，星星自散。”至于书中叙述的“西湖七月半”，“虎丘中秋夜”等，早已为人们所熟知了，不需赘述。在这类明代的游玩活动当中，让人体味到一种解除束缚、舒展人性的味道。

[1] 汪历贤《灯市竹枝词》，引自《帝京景物略》。

花虫之恋

我们不妨再来看看明人对花卉的狂恋。此亦是一种饶有兴味的生活风尚，显示了都市居民对美的追求。爱花本是中国人的传统，早在先秦时期，我们的祖先就已开始大量种植花草，之后各代都有赏花的佳话流传。但是，明代人对花的感情似有不同，它可以用“狂恋”一词来形容，其对待鲜花的态度如狂似痴，折射出明人才有的特殊的文化心态。

谢肇淛在《五杂俎》中曾记载过这样一番景象，山东菏泽地区盛产牡丹，当地有一秀才在自家园中遍地而植。园占地约五十余亩，除房屋之外，几无尺寸空地。当鲜花盛开之际，一望云锦，五色夺目，花气袭人，香飘数里。远近邻人慕花而来，主人一律不拒，大门洞开，任人游赏，自己也在牡丹丛中饮酒纵歌，放浪形骸，宾主不复以礼相待。到了夜晚，皓月当空，照耀如同白昼，游人于月下花前席地而坐，欢呼谑浪，忘乎所以，直至天亮方归，“衣上余香，经数日犹不散也”（《五杂俎》卷十）。这段赏花的记录有似于一次狂欢，人和花都处于一种高度亢奋、张扬的状态。对花的观赏是一种享受，同时也是一种交流，一种体验，人们凭借造物主的恩赐，对自身的存在进行一次审美的洗礼，从中获得了精神的熏陶和怡养。所以花卉虽不关衣食住行，却是生活中所不可缺少的。

根据记载，京都拥有好几处公共的赏花地点，其中数左安门外的韦公寺景况最盛。韦公寺名为寺庙，实际上是一处果园，寺内遍植海棠、苹果，寺外皆为李树。当春之时，鲜红新绿，红白相间，花淡蕊浓，如彩雾笼罩。盛期一过，又见落英缤纷，红雪乱飘，别有一番情趣。城中来赏花的人络绎不绝，就像赶集一样。很多人盘桓终日，意犹未尽，索性在寺中住下，第二日临行，还要来向花树告别，这就是当时诗中说的：“花开花落如红雪，城中看花人不绝。夜来犹宿韦公祠，晨朝复过花言别。”（雷思霈《饮李子树下》，引自《帝京景物略》卷三）如此一来，寺旁的人家有事可做了，他们于花前树下设桌立案，办菜摆酒，招徕游客，佐助雅兴。生意还真不错，花盛期间每日都办得几十席，正如有诗所形容的，“千树飞花覆客杯，百年晴日此池台”，“花开十里锦为春，主客樊然办一樽”[1]。

其实赏花也属于一种游玩，不过是以花为游罢了。除了外出赏观之外，都市人也好在自家庭院中培植鲜花，于是城郊又多出了一种长年经

营的产业，即开辟苗圃，种花、卖花。京都右安门外有一处叫草桥的地方，地下有泉水涌出，适宜花木生长，当地人便以植花为业。每日清晨，但见花担数百，散入都门。入春有梅花、山茶、水仙、探春；仲春有桃花、李花、海棠、丁香；暮春有牡丹、芍药、李枝；入夏有石榴、蜀葵、罂粟、凤仙、鸡冠、玉簪、十姊妹、乌斯菊与望江南；入秋后则有红白蓼、木槿、金钱、秋海裳、菊和木樨等，“圃人废晨昏者半岁，而终岁衣食焉。”（刘侗、于奕正《帝京景物略》卷三）如此繁多的鲜花，把京城装点得格外艳丽，分外动人。花市这种产业在商业发达、经济富庶的地区尤盛，比如富商聚集的淮左名都扬州，那里的时尚是插花，“大者用瓷缸，小则瓶洗之属，一瓶动值千金，插花多意外之态”（李斗《扬州画舫录》），在自然美的基础上，又增添了人工的巧思。另外，盆景也特别受欢迎，所植小树皆剪丫除肄，根枝盘曲，有环抱之势。树下堆作小山，覆以青苔，点以碎石，有些大盆景甚至还造为水池，颇有盆中观壮景，户内走千山的味道。

自然之花也好，盆中之花也罢，聚众狂欢也好，一掷千金也罢，都体现出都市居民对花的狂恋，这种狂恋把明人以华为美的生活观、审美观展露得淋漓尽致。

前面提到宣宗皇帝好斗蛐蛐，其实促织之戏也是当时民间的一项普遍爱好，南北皆然。由于该项活动对抗性强，富有刺激性，所以受到了爱新奇、喜刺激的明代男性市民的青睐。其实新奇和刺激也属于以华为美的一个方面，它与安分守己、平淡稳定的生活观是相对的。《帝京景物略》一书详细介绍了京城人捉养蛐蛐的情形。秋季七八月间，闾巷子弟们纷纷手提竹筒、过笼、铜丝罩等工具，出永定门外，来到荒寺颓屋、杂草丛生之地，四处寻觅洞穴。他们侧听徐行，闻声而进。一旦觅得穴口，先掭以尖草，继而灌以筒水，促织跃出，观其动作，然后追逐捕捉，携之而归。这个过程本身就带有某种刺激。归来之后，经色辨、形辨数道审视程序，然后根据蟋蟀的不同类型决定调养的方式。调养又分为食养、水养和医养数种，其精心护理的程度不亚于今天驯马师之调理赛马。

决斗那一刻是惊心动魄的，有人曾写诗形容道：“燕市斗场挨户户，正酒色天（即阴雨天）好决赌。各提斗盆绣花缕，摩挲人手澄泥古。高下参差列两庑，似为秋虫判疆土。昨夜寻声向秋圃，金翅麻头合虫谱。蹲踞盆中势如虎，未许他虫跳梁侮。作势登场势逾怒，双须立似旌旗竖。积怒不动目相拒，一阵一阵骤风雨。战胜长鸣鸣以股，主人夺采盆安堵。保抱小虫歌大武，指盆笑谓将军府。”[2]我们知道，明代的促织之戏实际上带有赌博的性质，金钱因素的介入使此项活动陡然增加了数倍的刺激。尤其是江南一带，赌者好斥巨资，“每赌胜负辄数百金，至有破家者”（沈德符《万历野获编》卷二十四）。商业社会那种见钱眼红、争利不要命的心理在促织之戏里得到赤裸裸的表露，它反映出市民审美观中“恶”的一面。

[1]　王世贞《韦园同于鳞、子与、子相各赋三首》之一，朱宗吉《韦园》之二，引自

《帝京景物略》卷三。

[2] 闵景贤《观斗蟋蟀歌》，引自《帝京景物略》卷三。

放情纵欲

狎妓大概要算明代最盛行的活动之一了。明人对情欲的放纵在此方面体现得最为肆意和彻底。张扬情欲应该说是以华侈为美的重要特点之一。其实狎妓现象历代都有，只是过去妓女多集中在大都会，狎妓也属于少数达官贵人的行为，而明代则到处都有，“布满天下”，“穷州僻邑，在在有之”（谢肇淛《五杂俎》卷八），且狎妓者也普及到了社会的各个阶层。商业社会就有这么一个突出的特点，即金钱面前人人平等。只要有钱，什么人都有权利消费；同时，一旦市场有了某种需要，很快就会生长出这种产业来。有人愿意花钱，有人愿意挣钱，谁也管不着。所以妓女的大量出现实际上是商品化的产物。

如果说，过去狎妓尚属于小范围的活动，士大夫对此还多少有所顾忌的话，那么如今放纵之风加上商业化的操作，对一个礼教治国、等级森严的封建社会来说，无疑成了一种锐不可当的冲击。当时有一些文化界的人士甚至借此来对权威文化表示反抗，比如正德时著名的文学家康海就曾公然与一名妓女同骑一头毛驴，“游行道中，傲然不屑”（何良俊《四友斋丛说》卷十八），这明显是向“假道学”示威。另外，明末的社团文人、名公巨卿如冒襄、龚鼎孳、钱谦益等人也纷纷娶秦淮名妓为妾。至于在家中自组戏班，养着若干优伶、歌妓的缙绅士大夫就更多了。在这股纵欲的潮流当中，占据主体的还是市民阶层，尤其是那些四海为家、腰缠万贯的商人们。余怀《板桥杂记》曾生动地记载过南京秦淮河一带为人艳慕的妓院景况，录取其中一节以示：

旧院，人称曲中，前门对武定桥，后门在钞库街，妓家鳞次，比屋而居，屋宇清洁，花木萧疏，迥非尘境。到门则铜环半启，珠箔低垂，升阶则狗儿吠客，鹦哥唤茶；登堂则假母肃迎，分宾抗礼；进轩则丫鬟毕妆，捧艳而出；坐久则水陆备至，丝肉竞陈；定情则目挑心招，绸缪宛转。纨绔少年，绣肠才子，无不魂迷色阵，气尽雌风矣。（《板桥杂记·雅游》）

张岱于《陶庵梦忆》中对商都扬州的妓女市场还有更为具体而逼真的描写：

广陵（扬州旧称）二十四桥风月，邗沟尚存其意。渡钞关，横亘半里许，为巷者九条。巷故九，凡周旋折旋于巷之左右前后者什百之。巷

口狭而肠曲，寸寸节节，有精房密户，名妓、歪妓杂处之。名妓匿不见人，非向导莫得入。歪妓多可五六百人，每日傍晚，膏沐薰烧，出巷口，倚徙盘礴于茶馆酒肆之前，谓之“站关”。茶馆、酒肆、岸上下，纱灯百盏，诸妓掩映闪灭于其间，䖜盭者帘，雄趾者阈，灯前月下，人无正色。所谓“一白能遮百丑”者，粉之力也。游子过客，往来如梭，摩睛相觑，有当意者，逼前牵之去，而是妓忽出身分，肃客先行，自缓步尾之。至巷口，有侦伺者向巷门呼曰：“某姐有客了。”内应声如雷，火燎即出，一一俱去，剩者不过二三十人。沉沉二漏，灯烛将烬，茶馆黑魆无人声。茶博士不好请出，惟作呵欠，而诸妓醵钱向茶博士买烛寸许，以待迟客。或发娇声唱《擘破玉》等小词，或自相谑浪嬉笑，故作热闹，以乱时候。然笑言哑哑声中，渐带凄楚。夜分不得不去，悄然暗摸如鬼，见老鸨，受饿受笞，俱不可知矣。余族弟卓如，美须髯，有情痴，善笑，到钞关必狎妓，向余噱曰：“弟今日之乐，不减王公。”余曰：“何谓也？”曰：“王公大人侍妾数百，到晚耽耽望幸，当御者亦不过一人。弟过钞关，美人数百人，目挑心招，视我如潘安，弟颐指气使，任意拣择，亦必得一当意者呼而侍我。王公大人岂过我哉！”复大噱，余亦大噱。（《陶庵梦忆》卷四）

金钱在一个转型社会中所起的作用犹如一把双刃剑，一方面割断了封建规范的束缚，打破了封建等级的限制，解放了人性；另一方面它也在刺激情欲的同时也扭曲了人性，摧残了人的尊严。这两种情况在明代后期都显得十分突出，使当时的审美文化呈现出复杂的局面。

无独有偶，作为一个消费性城市，除了妓女市场之外，扬州还有另外一种市场——姬妾市场，专门收养、培训少女，供人家做偏房，当时称为“瘦马”：“广陵蓄姬妾家俗称养瘦马，多谓取他人子女而鞠育之，然不啻已生也。天下不少美妇人，而必于广陵者，其保姆教训，严闺门，习礼法，上者善琴棋歌咏，最上者书画，次者亦刺绣女工。至于趋侍嫡长，退让侪辈，极其进退浅深，不失常度，不致憨戆起争，费男子心神，故纳侍者类于广陵觅之。”（王士性《广志绎》卷二）妻妾成群、一夫多妻是封建社会畸形的婚姻现象，也是男权中心主义的产物，但正统的封建观念对此还是持约束态度的。明初时，出于稳固家庭伦理秩序的动机，政府对婚姻曾有法律规定：“其民年四十以上无子者，方听娶妾，违者笞四十。”（《大明律集解附例》卷六）但实际上是管束不住的。到了后期，此风愈烈，终于形成了市场效应，当作一门生意做起来了。

与狎妓相比，娶妾毕竟属于一种婚姻行为，所以人们选择对象的标准与狎妓也有所不同，某种程度上还带有传统的审美眼光。此种文化现象颇令人玩味。然而既然纳入了商品化的轨道，它就要遵循商业的规则，说到底，这毕竟是一种买卖。试看张岱对“瘦马”市场夹带讥嘲且又不乏风趣的描写：

扬州人日饮食于瘦马之身者数十百人。娶妾者切勿露意，稍透消息，牙婆驵侩咸集其门，如蝇附，撩扑不去。黎明，即促之出门，媒人

先到者先挟之去，其余尾其后接踵伺之。至瘦马家，坐定，进茶，牙婆扶瘦马出曰："姑娘拜客。"下拜。曰："姑娘往上走。"走。曰："姑娘转身。"转身向明立，面出。曰："姑娘借手睄睄。"尽褫其袂，手出，臂出，肤亦出。曰："姑娘睄相公。"转眼偷觑，眼出。曰："姑娘几岁？"曰几岁，声出。曰："姑娘再走走。"以手拉其裙，趾出。然看趾有法，凡出门裙幅先响者必大，高系其裙，人未出而趾先出者必小。曰："姑娘请回。"一人进，一人又出，看一家必五、六人，咸如之。看中者，用金簪或钗一股插其鬓，曰"插带"。看不中，出钱数百文，赏牙婆或赏其家侍婢，又去看。牙婆倦，又有数牙婆踵伺之。一日，二日，至四、五日，不倦亦不尽，然看至五六十人，白面红衫，千篇一律，如学字者一字写至百至千，连此字亦不认得矣。心与目谋，毫无把柄，不得不聊且迁就，定其一人。（《陶庵梦忆》卷五）

狎妓也好，娶妾也罢，其实都是放纵情欲的行为，所不同者仅在于前者买一时，而后者买终身耳。二者均非平等的两性关系，更非情与爱的结合。人性的禁锢和人性的放纵是一条因果链上的两个环节，商品经济不过促成了它们的转化而已。从这个意义上说，后者还应该算是一种进步，尽管这种进步本身又包含了新的对人性的戕害。

总的来说，明代人的审美观是在不断冲决束缚、否定传统的过程中确立起来的，作为一种新兴的文化价值观念，它实际上并不成熟，还带着相当的不确定性和幼稚性，缺乏必要的理性反省能力。但是以华为美作为一种审美风尚，已经如一股阻挡不住的暖流，在长久封冻的土地上吹皱满池的春水了。

2.精美绝伦：突显创造激情和个人风采的工艺品

无论如何，创造才是最有说服力的。当一个社会习惯于循规蹈矩，知足常乐，久而久之，就丧失了对新事物的兴趣，丧失了创造的热情和能力，这对一个民族来说，意味着生命的萎缩和老化。只有不断地求变创新，勇于开拓，生命之树才会长青，社会才会充满活力。以华为美的审美观正是起到了这样一种激励创新、推动社会发展的作用。我们从当时“卫道者”们充满敌意的慨叹中，可以自反面证明这一点：“至于民间风俗，大都江南侈于江北，而江南之侈尤莫过于三吴。自昔吴俗习奢华，乐奇异，人情皆观赴焉。吴制服而华，以为非是弗文也，吴制器而美，以为非是弗珍也。四方重吴服，而吴益工于服；四方贵吴器，而吴益工于器。是吴俗之侈者愈侈，而四方之观赴于吴者，又安能挽而之俭也。盖人情自俭而趋于奢也易，自奢而返之俭也难。今以浮靡之后，而欲回朴茂之初，胡可得也？”（张翰《松窗梦语》卷四）江南是得风气之先的地区，所以这方面表现得尤为突出。物质生产的丰富改变了人们的生活观念，而生活观念的改变又反过来促进了生产的发展，激发了人们的创造热情，这个关系连古人也看出来了，只不过所取的态度有所不同罢了。

在这场社会变革当中，真正的创造者不是别人，恰是以手工业者为主体的市民阶层，他们是新的生产力的代表，也是美的创造者，正是这些被正统观念视作“贱工”的匠人们，创造出了令人叹为观止的财富和成就，把中国的工艺生产推进到了一个崭新的境界。中国文化因此而放射出灿烂夺目的光彩，并再一次领先于世界。在此让我们怀着敬意来一睹他们的创造成果及其特有的人格风采。

万紫千红在织造

纺织业的历史最为悠久，明代中叶前后，这个产业又发生了深刻的变化，率先出现了最早的资本主义生产关系。在江南地区，“机户出资，织工出力，相依为命”（《明神宗实录》卷三百六十一），“大户一日之机不织则束手，小户不就人织则腹枵，两者相资为生久矣”（蒋以化《西台漫记》卷四）。这种带有竞争性的商品生产大大推动了该项产业的发展，使长江下游地区一跃而为全国纺织业的中心。

现属上海市的松江为生产棉布的重镇，有棉都之称。相传元代时黄道婆自崖州来，教授当地人纺织，于是该地遂发达起来。它生产出的棉布品种最为繁多，有云布、尤墩布、标布、官布、细布、飞花布、织花绒布等等，种类不断更新，层出而不穷。属松江府的嘉定县又于此基础上推出了斜纹布、药斑布、棋花布、紫花布等，不但质地匀细，而且色彩交错，各具特色。当时上自皇帝、下至平民都喜欢松江的棉布，万历时期棉布还外销到了日本、菲律宾等东南亚地区，成为当地人民的日常衣料，后又由葡萄牙商船远销到西欧和美洲，深受该地区各阶层人士的喜爱。

丝织业的发展更是惊人，其产地主要集中在杭州、嘉兴、湖州、松江、苏州、南京等地，品种可分为绫、罗、绸、缎、纱、绢、绒、锦等等。它们的制作工艺已非前代可比，全都非常精致、复杂，有织金、妆花、过肩、闪色等等类别，色彩也比过去更为丰富，如红色有大红、莲红、桃红、银红、水红、木红；黄色有赭黄、鹅黄、金黄；绿色有官绿、豆绿、油绿；青色有天青、葡萄青、蛋青；蓝色有翠蓝、天蓝；白色有月白、草白、象牙白等等。以华为美的风气在丝织服装方面表现得最为突出。嘉靖以后，丝绸的穿着已极为普及，人们竞相购置，惟恐落后，形成了服饰上争奇斗艳的局面。这里且举《金瓶梅》中西门庆几位妻妾的服装为例：“月娘上穿柳绿杭绢对衿袄儿，浅蓝水绸裙子，金红凤头高底鞋儿。孟玉楼上穿鸦青缎子袄，鹅黄绸裙子，桃红素罗羊皮金滚口高底鞋儿。潘金莲上穿着银红绉纱白绢里对衿衫子，豆绿沿边金红心比甲儿，白杭绢画拖裙子，粉红花罗高底鞋儿。只有李瓶儿上穿素青杭绢大衿袄儿，月白熟绢裙子，浅蓝玄罗高底鞋儿。”这些人物的穿着从上到下没有一处是重复的，小说中的描写反映出了当时社会上的实际情形。

重开海禁以后，中国的丝绸被商人们大量运往东南亚地区，成为马尼拉市场上最为抢手的货物之一，西班牙和葡萄牙商船还把这些精美的织品经菲律宾运往欧洲和美洲，成了该地上流社会最珍贵的衣料。它们与其他中国商品一起造成了西方社会经久不衰的“中国热”。

纺织业生产水平的提高必然伴随着生产工具的更新，那些图案复杂、色彩缤纷的丝织品用简单的腰机已无法制作，于是新式的花机诞生了。花机是一种大型织机，其构造相当复杂，宋应星在《天工开物》中对其有详细的描述，并附有图形，它长约一丈六尺，由两个人操作，一人在下踏织，另一人“坐立花楼架木上”，专司提花。“盖绫绢以浮经而见花，纱罗以纠纬而见花，绫绢一梭一提，纱罗来梭提，往梭不提，天孙机杼，人巧备矣。”最具创造性的一道工序是花本的制作，花本乃是供织造用的样本：“凡工匠结花本者，心计最精巧，画师先画何等花色于纸上，结本者以丝线随画量度，算计分寸杪忽而结成之。张悬花楼之上，即织者不知成何花色，穿综带经，随其尺寸度数，提起衢脚，梭过之后，居然花现。”（《天工开物》卷二）这些复杂的工艺程序集中了工匠们非凡的聪明才智和创造热情，纺织业因此而再次焕发出青春的光彩，整个世界都为之赞叹。

大明五彩瓷

明代的陶瓷在元代基础上，又取得了令人兴奋的进展。首先表现在青花瓷的制作上。元时的青花尚处于初创，故品种和产量都不多，而且主要用于向中东出口。到了明代，青花瓷器已普遍为国内各阶层所接受，器型也扩大到了家庭日用的各个方面，成为瓷器生产的主流。当时的青花器皿有杯、盘、碗、碟、瓶、罐等品种，其中仅碗一项现在发现的就有数十个种类之多，充分说明这种风格既素雅又热烈的工艺品之深得人心。明代的青花瓷在图案的设计上也有了改进，原来繁密的布局不见了，层次也减少了，画面显得疏朗而简约，这就跟中国的民族欣赏习惯更趋靠近。图案依然是以花卉、瓜果为主，其中包括松、竹、梅“岁寒三友”，禽、鸟、鱼、虫；也有人物，如婴戏、八仙等，还有龙凤、八卦等图形，总之中国的气派越来越突出。构图上，线条的描绘变得更加细腻、精致，类似于绘画中的工笔画，显然是借鉴了绘画艺术的结果，同时也说明青花的装饰工艺更臻成熟。

明代景德镇的青花瓷是朝着精品的方向努力的，所谓“选料、制样、画器、题款，无一不精”（朱琰《陶说》）。仅选料一项景德镇就有若干道工序，《天工开物》卷七中这样描述：“此镇从古及今为烧器地，然不产白土。土出婺源、祁门两山，一名高梁山，出粳米土，其性坚硬；一名开化山，出糯米土，其性粢软。两土相合，瓷器方成。其土作成方块，小舟运至镇，造器者将两土等分入臼，舂一日，然后入缸水澄，其上浮者为细料，倾跌过一缸，其下沉底者为粗料。细料缸中因取上浮者，倾过，为最细料，沉底者为中料。既澄之后，以砖砌方长塘，逼靠火窑，以借火力，倾所澄之泥于中，吸干，然后重用清水调和造坯。”经过这些工序制出的瓷器，质地细腻洁白，釉层匀透，触摸时给人以玉的感觉。青料的加工亦复如此，明前期青料采用西域进口的回青，一般工匠都要经过“敲青”和“淘青”两道工序。万历以后，开始选用浙江的青料，由于质料不同，匠人们又创制出一种新的煅烧法：“用时先将炭火丛红煅过，上者出火成翠毛色，中者微青，下者近土褐，上者每斤煅出只得七两，中下者以次缩减。”（《天工开物》卷七）经过工艺改革后的青花色泽淡雅，鲜而不艳，给人沉静柔和的感觉。

尽管景德镇青花瓷已经获得了国内外的一致推崇，然而明代的匠人们依旧不满足，他们力争要创造出具有时代特色的新产品来。在这种精神激励下，斗彩青花终于诞生了。所谓斗彩，是指用青花绘制坯胎，施

以透明釉，入窑烧成后，再施加红、绿、黄、褐、紫等多彩颜料，经二次烧制而成的瓷器。因为它以釉下彩与釉上彩相逗、相拼，故称“斗彩”，当时人又称为“青花间装五色”。“本朝瓷器，用白地青花，间装五色，为古今之冠。如宣窑品最贵。近日又贵成窑，出宣窑之上。盖两朝天纵，留意曲艺，宜其精工如此。”（沈德符《万历野获编》卷二十六）斗彩瓷器在器皿的口沿、颈部和足部往往绘有青花图案，而腹部中心位置则先用青花绘出花鸟、人物的半体，或勾出轮廓线，然后再用五彩颜料配合涂抹，完成全画。这种瓷器的基色仍然是青花，同时又比原来的青花瓷要绚丽，尤其是五彩中的鲜红色调，与青花底色形成了一种冷暖对比的效应，显得尤为醒目。明斗彩的传世之作有斗彩荷花盘、斗彩直颈瓶、斗彩鸡缸（彩图12）和斗彩鸳鸯图碗等。斗彩青花（彩图13、彩图14、彩图15）的问世代表着明代瓷器独特风格的形成，这种风格的审美特征为：五彩缤纷，热烈绚烂。

嘉靖年间，在斗彩的基础上，再进一步，就创制出了五彩瓷。五彩瓷，严格地说，也是一种斗彩，但釉下的青花已不再占据主要位置，成了配角，釉上的五彩则占据了主体位置。这种五彩瓷改变了原来青花瓷图案疏朗的特色，再一次以花纹满密求胜，用彩尤其突出红色，使整体气氛显得更加浓艳华丽。万历时期，五彩的底色又由原来的纯白扩展为黄、红、褐、绿、紫等多种色调，充分展示了明人富于创意、勇于求新的审美心态。上述彩瓷合在一起，组成了闻名天下的“大明五彩”。如果说青花瓷的全面成熟体现出明人对元代传统的继承和发扬，那么大明五彩则是他们对时代审美观念的一种创造性表达，是他们以华为美的审美理想的直接体现。从时间上看，青花与五彩之间并没有形成替代的关系，相反，它们的并存和渗透本身就是争奇斗艳的表现。

其实除了五彩瓷之外，明代的彩釉瓷也十分引人注目，如被称为“宝石红”的红釉，白底红彩的釉里红，有孔雀绿美称的绿釉，鲜嫩如葵花的黄釉，色泽深沉的蓝釉，带有紫金色的酱釉，以及被誉为“一代绝品”的景德镇甜白瓷和白中微微泛红的德化猪油白，这些品种与五彩瓷一道，构成了明代瓷器百花齐放的格局。17世纪初也即万历年间，荷兰、英国的商船先后来到中国，开始大量贩运青花和彩瓷，从那时起，中国的瓷器改变了西方人餐桌上的用具，也令他们对中国的工艺技术赞叹不绝。至于邻近的日本、俄国及东南亚诸国，它们或是订制景德镇的产品，或者派人前来学习制作的技术，由此，中国的文化充满自信地走向了全世界。

一代有一代之器用，一代有一代之品位，明代人的文化品位在瓷器制作方面留下了自己深深的印迹。

中国的工艺制作发展到明代，出现了一个前代没有的现象，那就是制作者着意表现属于个人的特点，标榜个性成为一种时髦。随着资本主义生产萌芽的出现，工艺界从趋同的心理逐渐走向求异，个体意识明显地提高了。隆庆、万历时期，景德镇出了一个叫昊十九的工艺家，能诗善书，艺术修养很高，经他手制作的瓷器极富创意，品味高雅，人称“天

下驰名昊十九”。昊当时最受人推崇的是卵幕杯和流霞盏这两个品类，卵幕杯莹白可爱，杯壁超薄，“如鸡卵之幕”，一枚仅重半株（二十四铢为一两）。流霞盏则色彩变幻不定，艳若流霞，书画家李晔曾写诗称赞说：“为见丹砂到市廛，松声云影自壶天。凭君点出流霞盏，去讯兰亭九曲泉。”昊十九自号壶隐道人，他的作品当然不止上述两种，凡是经他手制成的瓷器底部都书有“壶隐老人”四字，以示自具一格。当时人因此也尊称他的作品为“壶公窑”。昊十九可以视作景德镇名工巧匠的一个代表。

福建德化窑也有类似的情况，德化的白瓷驰名中外，其特点是光润洁莹，白若凝脂，对阳光照看，隐现出淡淡的粉红色，国内人称猪油白，或象牙白，欧洲人则名之为“中国白”。德化白瓷除了用来制作器皿外，也有一些手艺高强的工匠用其来刻制人物雕像，他们创作的雕塑有观音、达摩、弥勒佛、释迦牟尼以及关帝、妈祖等，这些神像的背部往往刻有作者的印记，如“何朝宗”“林朝景”“张素山”等等。其中何朝宗的雕像最为有名，他塑造的达摩（彩图16）虬须虬眉，双手拢袖，拱于胸前，两足立波涛之上，脸色庄重，目光深邃；而观音则体态丰盈，表情慈祥，衣袂飘动潇洒，富有一种人间的市俗之美。这些塑像不但在国内深受欢迎，而且也享誉海外，被称为“东方艺术的明珠”。很显然，愈是具有个性特点的作品就愈受人欢迎，其文化价值、审美价值也愈高。

陶竹神韵

这里还应该提到江苏宜兴的紫砂陶器。人所共知，宜兴的陶器工艺十分发达，有陶都之称，其紫砂器皿尤其是茶具享誉国内外，被视为“精美绝伦”“天下无类”。宜兴陶器的辉煌时期实际上是从明代中叶开始的，它的超群拔俗的杰出成就恰恰建筑在当时一批富有才华和个性意识强烈的工艺家身上。清代人吴骞在《阳羡名陶录》中追述说：“壶，则宜兴有茶壶，澄泥为之。始于供春，而时大彬、陈仲美、陈用卿、徐友泉辈，踵事增华，并制为花樽、菊盒、香盘、十锦杯子等物，精美绝伦，四方皆争购之。”供春又名龚春，初时为某官宦的家僮，暇时精心揣摩制陶工艺，起初模仿他人，后来探索出了自己的风格，终成一代名匠。他的传世作品“栗色暗暗，如古今铁”，内韵十足，风格独特。在他之后，新秀辈出。其中时大彬、李大仲芳、徐大友泉最为有名，号称“三大”。三人里时大彬又声誉独超。时大彬初时也仿效供春，“喜作大壶”，后与名公雅士交游，受到启发，改作小壶，在造型上精心运思，狠下功夫。他制作的茶具不务妍媚，朴雅坚栗，“几案有一具，生人闲远之思”（吴骞《阳羡名陶录》上），达到了极高的艺术境界。较之供春，时大彬可谓青出于蓝，他不但技术全面，而且不拘一格。有人记载过他的一件名作：“向在友人家，见一阳羡（宜兴古名阳羡）砂钵盂，用以为水注，旁缀一绿菱角，一浅红荔支，一淡黄如意，底盘以黑螭虎，龙即以因爪为足。下镌大彬二字。设色古雅，制度精巧，而四物不伦不类，莫知其取义。后询一老骨董客，谓余曰：‘此名伶（菱）俐（荔）不（钵）如（意）痴（螭）’。”（桐西漫士《听雨闲谈》）这件砂钵盂不但色彩斑斓，造型古雅，而且蕴含了深刻的人生哲理，其审美价值，自然超出一般器皿之上。

张岱曾经指出：“夫砂罐，砂也；锡注，锡也。器方脱手，而一罐一注价五六金，则是砂与锡与价，其轻重正相等焉，岂非怪事？然一砂罐，一锡注，直跻之商彝周鼎之列，而毫无惭色，则是其品地也。”（《陶庵梦忆》卷二）张岱提出了一个很有意义的问题，即工艺品的价值在哪里？宜兴名匠的陶器也是陶土所制，其所以与“金玉等价”，应该说，在于它们蕴含了深厚的人文韵味，且具有独特的艺术创造性。稍早于张岱的袁宏道也曾指出，当时的优秀工艺品在士大夫眼中“与诗画并重”，以至“文人墨客、名公巨卿，炫赫一时者，不知湮没多少，而诸匠之名，顾得不朽”（《瓶花斋集·时尚》）。这是前所未有的现象。如果说明代陶瓷有超出于前代之处的话，个性化和独创性应是它对中国审

美文化的最大贡献。

明代的手工业在商业化趋势推动下，出现了全面繁荣的局面，很多传统行业与纺织、陶瓷一样取得了突出的成就，范围之广，远远超过了元代。造纸业即为其中之一。众所周知，造纸为中国四大发明之一，早在东汉时期，就能成批量地制作。以后各代又不断地加以改进，宋朝时，中国纸张的质量已达到了相当精良的程度。入明之后，随着文化事业的发展，印刷业的突飞猛进，市民文化水平的普遍提高，人们对于纸张的需求空前增大，这种形势下，造纸业顺应了时代需要，不断地改进制作工序，扩大产量，拓展新品种，获得了突破性的进展。

宋应星在《天工开物》中根据原料的不同把明代的纸品分为两类，一类是竹纸，另一类是皮纸。竹纸主要用于书写及印刷，由于原料富足，造价不高，加上工艺精湛，成为当时最为普及的一种纸张。其优质品种有连七纸、观音纸、奏本纸、榜纸、小笺纸、大笺纸等，“一时书文贵重”。皮纸则取树皮为原料，质地较竹纸更为紧密、坚韧，不易吸水，多用以绘画和裱糊，若取以印刷，则为精版。宣德年间，明代的造纸技术达到了顶峰，当时的产品人称为宣德纸。宣德纸的品种最多，它的白笺“坚厚如板，两面砑花，如玉洁白”（项元汴《蕉窗九录》），细腻光莹的程度前所未有，堪称白纸之最。又有洒金五色花笺，五色粉笺，五色大帘纸，磁青蜡笺等彩色纸，“至薄能坚，至厚能腻，笺色古光，文藻精细”，“如缎素坚勒可宝”（邹炳泰《午风堂丛谈》卷八）。它们既有实用价值，也具审美价值，本身就是艺术品。此外，松江的潭笺，新安的仿宋藏金笺，成都的薛涛笺，浙东的桑皮纸，以及仿效朝鲜国的高丽笺皆驰名一时，各具风采。当时，造纸匠人的个性特色也开始显露，出现了陈清等以名落款、以纸扬名的造纸艺人，逐使宣德纸大放异彩。

张岱在《陶庵梦忆》中感慨道：“竹与漆、与铜、与窑，贱工也……而其人且与缙绅先生列坐抗礼焉。则天下何物不足以贵人？特人自贱之耳。”张的议论很有点新思维的味道，可以说，代表了当时新兴的人文主义思想。千百年来，工匠一直被人视作贱民，其地位比农民还要低，元代时工匠的待遇甚至接近于奴隶，即使明初，也还保留着这种残余，“其在官者，国初以工役抵罪，编成班次”，“至今隶于匠籍”（《松窗梦语》卷四）。试想在这种环境之下，匠人们的智慧才华怎么能得到尽情发挥呢？封建等级观念不但严重压抑了生产力的发展，而且也是对人性、对人的尊严的一种践踏、摧折。明代中后期，商品经济发达起来，工商业的繁荣给工匠们提供了一个展示自己、发展自身的机会。这个时候，原来的等级制度已经压不住人了，社会上评判人的标准变了，只要有才华，只要有创造性，只要能满足人们的物质文化和精神文化的需要，社会就尊重你，给你相应的地位。这种风气显然是新文化观的体现，它与当时的权威文化当然是不相容的，但是权威文化对之已无可奈何了。张岱就属于士夫文人中及时转变观念者，他不但认识到万物皆可贵人，而且领会到了工匠们发愤努力的内在动力，即追求平等。实际上对于工匠们来说，技艺正是他们求得社会平等、求得做人权利以及人性充分发展的一种方式。技术固可谋生，然而技术的价值更在于人格的自我完成。

与此相对应，人的解放和地位的提高又反过来促进了工艺水平的进展，使机械的、被动的劳动转化成了创造性的、审美化的活动。劳动的性质变了，效率和质量也就不同了，明代手工业的空前发达应该从这方面来寻找原因。

上引张岱的话中还提到了竹工，竹工在百工当中更属于小技了，然而技虽小而艺却不小，在当时亦堪称一绝。清人把明代的竹工分为两派，一为嘉定派，一为金陵派。嘉定派的名人是朱松龄祖孙三代，人称三朱。朱家世代读书，具备良好的文化传统，朱松龄本人工书法，善绘画，还会篆刻印章，身兼多艺。他的竹器作品多为文房器皿，如笔筒、墨床、棋榼、界方等，也有香筒、杯罂等生活用具。据清代亲见者作诗形容："练川诸生称绝能，昆刀善刻琅玕青。仙翁对弈辨毫发，美人徙倚何娉婷。石壁巉岩入烟雾，涧水松风似可听。"（宋琬《赠竹罂草堂歌》）由诗中推知，朱氏制作的器皿上刻有人物、山水等浮雕式图形，他其实是将绘画的艺术移植到了竹器制造上，使普通的日用器具拥有了高雅、深远的艺术品位。恐怕此即朱氏家族的风格特色吧。朱松龄不仅制作文人雅客的用具，他也迎合市民的爱好，刻制一些妇女的装饰用品，如簪钗之类，这些小装饰品受到更为广泛的欢迎，其中有些饰品干脆就以他的名字命名。如时人诗句中就有"玉人云鬟堆鸦处，斜插朱松龄一枝"，可见他已经成为家喻户晓的人物了。据此可以推断，雅俗并举、巧镂精雕是朱氏乃至嘉定派的特色，可见雕竹窥简图笔筒（彩图17）。

而金陵派又不同，它的代表是濮澄，字仲谦。此人也身兼多艺，能雕刻木器、象牙、犀角等，手艺最高的还是竹器（彩图18），其产品有扇骨、酒杯、笔筒、臂阁等等。濮仲谦的特长似乎是追求自然，也就是说，他喜欢尽量保持竹子原来的形状，用刀甚少而意态全出，这属于大师的手段。张岱曾对此称赞不已："其竹器，一帚一刷，竹寸耳，勾勒数刀，价以两计。然其所自喜者，又必用竹之盘根错节，以不事刀斧为奇。则是经其手略刮磨之，而遂得重价，真不可解也。"（《陶庵梦忆》卷一）据此可以知道，他的作品不以精工取胜，属于那种大巧若拙、返璞归真的类型，此与朱氏家族形成了一种鲜明的对照。

濮仲谦这个人也很有意思，据张岱介绍，"南京濮仲谦，古貌古心，粥粥若无能者"，"仲谦名噪甚，得其一款，物辄腾贵。三山街润泽仲谦之手者，数十人焉，而仲谦赤贫自如也。于友人座间见有佳竹佳犀，辄自为之。意偶不属，虽势劫之，利啖之，终不可得。"（《陶庵梦忆》卷一）在他的作品和为人之间仿佛有一种相通的东西，这种东西离开势利相逐的社会风气很远，高高地超出于功利得失之上，属于一种极为可贵的艺术家的品格。无独有偶，前面提到的景德镇的昊十九也是"性不嗜利，家索然，席门瓮牖也"（李日华《紫桃轩杂缀》）。作为一代名匠，他们有足够的能力致富，有充足的实力扬名，但这些对他们来说都不屑一顾，艺术才是他们毕生为之奋斗、争取的东西。他们所醉心的艺术里不正蕴藏着自己的人格理想么？

从他们身上，我们看到了一种很有兴味的现象，即商品社会不但创

造出丰硕的社会财富，不但激发出普遍的消费热情，同时也孕育出了这样一种超然物外的带有审美意味的人生态度，或许它才是新社会真正的曙光。

明代的漆器在百工之中也可称为一绝，当时有所谓“永乐之剔红，宣德之铜，成化之窑”的说法。剔红即漆器之一种。其实漆器的历史比瓷器更为悠久，早在六千年前，我们的祖先就已经懂得在木碗上涂制红漆了，浙江河姆渡出土的原始公社文物中发现了这样的漆碗。至战国时代，漆器工艺已被广泛地应用，装饰图案也丰富多样。唐代时更发展出了金漆、雕漆、堆漆等多种技法。由于陶瓷的高度发达，漆器制造受到了抑制，其地位遂不能与瓷器相比肩。但到了明代，各种工艺争奇斗艳，社会需要丰富多彩，漆器工艺终于再度崛起，以其特有的技术优势与瓷器争辉于市衢。

明代的漆器种类很多，有描漆、雕漆、填漆、戗金、漂霞、倭漆、螺钿等等，其中雕漆的成就十分突出。此种工艺唐代已经出现，即把调制好的彩漆一遍又一遍地涂抹在事先制好的器胎上，等积攒到一定厚度时，再用剔刀雕出花纹。它的特点是立体感强，有浮雕效果，给人逼真的艺术感受。雕漆色彩一般以红色为主，故又称“剔红”，永乐年间它达到了高峰。剔红器皿最常见的有几、架、盘、盒、瓶、匣、杖等等，图案多为花果、鸟雀及人物。留传至今的作品有牡丹孔雀盘、葡萄椭圆盘等。在这些作品中，含苞欲放的花蕾与枝头盛开的鲜花彼此呼应，筋脉毕现的叶片与卷曲缠绕的枝蔓互相印叠，重重遮掩，给人茂密不尽的感觉。尤其是那一串串葡萄，颗粒压颗粒，有叠至四层者，乍一看去，真好像盘中盛满了鲜若水珠的葡萄呢。除剔红之外，雕漆还有剔黄、剔黑、剔彩等数种。剔彩是在胎器上分层涂抹不同色调的彩漆，在雕制时，根据需要，削去上覆漆面，露出特定的色层，结果就刻制出了五彩绚烂的图案。

宣德以还，螺钿又逐渐占了上风。所谓螺钿就是用磨制好的蚌壳薄片嵌入胎器当中，然后髹漆覆盖，最后再经磨平，制成五彩缤纷的艺术漆器。蚌壳本属银光发亮且带五色幻光的物体，它与作为背景的黑漆相对衬，就造成一种特殊的美感效果。据记载，明代著名的螺钿专家宣德间有杨埙，隆庆时有方信川，末期有蒋回回等。杨埙在继承本民族工艺的基础上，吸收了日本的漆器工艺，融会贯通，自出新意，“以五色金钿并施，不止循其旧法，于是物色各称，天真烂然，倭人来中国见之，亦指称叹”（陈霆《两山墨谈》卷十八）。吴中蒋回回也属这方面的高手，“用铅钤口，金银花片，甸嵌树石，泥金描彩，种种克肖，人亦称佳”（高濂《遵生八笺》卷十四）。商品社会的竞争以及名家的辈出使得螺钿技术不断地得到提高，一方面花纹愈加趋向于精微，以至“工细如发”，“即平地物件，亦难措手”；另一方面，用以镶嵌的物件也越来越丰富多样。明末扬州有一周姓工匠，创制出了杂宝镶嵌法，将金、银、宝石、珍珠、珊瑚、碧玉、翡翠、水晶、玛瑙、玳瑁、螺钿、象牙、沉香等数十种色彩各异的珍贵物件汇集在一起，分别镶入同一件漆器中，造成了五色陆离、精光四射的效果，人称“周制之法”。经他手制作的器件

有屏风、桌椅、窗槅、书架、笔床、茶具、匣箱等等，一时名重寰内，远销海外，被誉为“古来未有之奇玩”。明代人偏爱五色缤纷、热烈喧闹的审美定势由漆器工艺再一次得到了印证。

除漆器外，明代富有创造性的工艺还有珐琅铜器（景泰蓝）、锡器、家具、刺绣、制扇、牙雕、玉雕、泥塑等等，真可谓百花齐放，无所不备。明人自己对本朝的工艺品颇感自负，常常将此诉诸笔端，如沈德符说：“玩好之物，以古为贵，惟本朝则不然，永乐之剔红，宣德之铜，成化之窑，其价遂与古敌。”（《敝帚斋余谈》）张岱称：“吴中绝技，陆子冈之治玉，鲍天成之治犀，周柱之治嵌镶，赵良璧之治梳，朱碧山之治金银，马勋、荷叶李之治扇，张寄修之治琴，范昆白之治三弦子，俱可上下百年，保无敌手。但其良工苦心，亦技艺之能事。至其厚薄浅深，浓淡疏密，适与后世鉴赏家之心力目力，针芥相对，是则岂工匠所能办乎？盖技也而进乎道矣。”（《陶庵梦忆》卷一）大文豪王世贞也有类似的说法。这些明达世情的文人士大夫公开承认，本朝人的智慧和才能相当一部分就体现在工艺领域，工匠艺人的贡献和人品足以“与缙绅先生列坐抗礼”，“其势尚未已也”。这种社会形势对于保守、顽固的权威文化无疑构成了一种颠覆式的冲击。

明代的工艺领域在审美文化中占有重要地位。如果说以前中国人的审美观重精神而轻物质的话，那么明代就出现了一股既重物质也重精神、兼顾形而上及形而下的新潮流；如果说传统的美学观念视平民为俚俗，含有贵族倾向的话，那么到了明代，市俗的、大众化的审美趋尚逐渐壮大，势力已压过旧权威，占据了社会的主流。在雅跟俗这两大趋尚之间，以前总是雅在提高俗，改造俗，甚至扬弃俗，现在情况刚好相反，俗反过来兼容雅，改造雅，甚而至于扬弃雅。雅的生命趋向衰弱，而俗的势头方兴未艾。只要是面对现实的人，谁也不敢小视俗文化，因为它已成为明代文化的实际支撑者，成为明代人创造力最重要的策源地，成为明人立足于文明史上的骄傲。中国审美文化发展到明代，可以说正式进入了近代的范畴。这一进入没有硝烟，没有流血，却比战争的效果还要巨大，中国从此有了新的文明方向，而这种新文明所带来的人性的解放、人性的张扬和人性的放纵，又远不是几句评判所能概括得了的。



五、推尚情欲的明代小说戏曲

当不断壮大的市民阶层在社会上占有了一定地盘，扮演着越来越重要的角色时，他们对于文学艺术的需求也在随之迅速增长。物质文化的创造和享用不仅不能替代精神方面的需要，相反，它会促进这种要求。只有在精神文化方面拥有自己的世界，找到自己的位置，市民才会真正作为一个社会等级而存在，并在文化的反观和自省中确立自信心。这个阶层的文化水平不高，所以形象可感、富有人情味的文学艺术就成为他们精神生活中最重要的食粮。元代戏曲满足了那个时代下层民众的审美需要，成为一代之艺术，到了市民队伍不断扩大的明代，仅仅一种艺术形式已经不够了，于是通俗类文艺不断生长出来，其势头之猛，提高之快，远远超过了正统诗文。在众多的文艺形式当中，小说又成为最受欢迎的一种形式，获得了空前的发展。

如果说工艺生产领域体现了明代人以华侈为美的文化风尚的话，那么在作为文学形式的小说里，我们看到的则是一种市俗的人情之美，一种接近生活原态的逼真之美，一种对人性作自然描述的裸露之美。总之，这是一个充满了新的人性美的艺术世界。

1.美在平凡：通俗小说由神向人的回归

这里所说的小说不是那种供文人士大夫欣赏的文言作品，那种小说曾经在魏晋南北朝和唐代十分发达，但基本上与市民阶层无关。这里谈的是通俗小说，此种小说从语言形式、表述方法以及审美情趣诸方面都与广大市民紧密相关，它从一开始就是市民文化的产物。通俗小说最早实际上是一种口头艺术，也就是说它属于一种表演性质的伎艺。早在唐代时就流行着一种被称作“俗讲”的口头伎艺，它是由僧人来表演的，场所就在寺庙内。俗讲最初只用来宣讲佛教经义，为了吸引听众，往往掺入许多与佛教有关的故事，后来扩大到世间尘俗的故事，于是成为一种普及性的娱乐形式，其演唱的底本称“变文”。

到了宋代，城市经济的繁荣使通俗文艺获得了长足发展，俗讲伎艺也由寺庙转移到了固定的演出场所瓦舍、勾栏之中，表演者已经完全是职业艺人了。关于勾栏的情况前面讲戏曲的时候提到过。其中讲唱艺术一支正是由俗讲发展而来，包括鼓子词、转踏、唱赚、陶真、诸宫调等，形式上均为有说有唱，内容也都是讲述故事，它们为戏曲的诞生准备了条件，同时也是通俗小说的血亲。当时还有一种表演伎艺叫作“说话”，元明以后又改名为评话、说书等。说话作为一门表演艺术，与俗讲一样，也有底本，这种本子称作话本。话本就是我们所讲的通俗小说。话本小说既然自说话发展而来，它就必然跟此种伎艺具有密切联系。语言方面，话本是口语化的，这一点它比变文做得更彻底，变文由于经文以及借鉴史书的关系，语言上还不够通俗，话本则完全俚俗化了。为了吸引观众，说话还往往采取又说又唱的形式，这一点与诸宫调等讲唱艺术很相似，区别仅在于前者以说为主，而后者以唱为主。说话演变成话本小说，表演性虽然消失了，但叙述形式仍然保留了散文和韵文两个部分，其中有一些作品穿插了更多的诗词，所以又称为诗话或词话，如《金瓶梅词话》《唐秦王传词话》等。结构方面，话本小说也完全承袭了说话的一套程序，即开头有一段入话，相当于引子，或为诗词，或为一个小故事，之后才进入正话。最后还有一首结尾诗，作为总结。有些故事篇幅较长，一次讲不完，特别是讲史类的故事，于是分成若干回讲，话本小说也因此而分卷和分回。这就是明代章回小说的起源。

从勾栏、瓦舍的演技发展到案头阅读的话本，市民的文化水平显然是逐步提高了，过去人们满足于在娱乐场所凑凑热闹，看看表演，现在有了一定的阅读能力，便产生了独自品味的要求，两者之间的审美效果是不一样的。这也是二者在当时以至后代平行发展、互不妨碍的原因。话本到明代产生了质的飞跃，出现了长篇型巨著以及文人不依傍说话而独立创作的短篇小说集，它的影响和艺术价值实际上已超过了自己的母

体——说话，成为一种更为高级的市民文学形态。小说的读者群也由文化水平不高的市民扩展到文人以及中上层的士大夫中间，而性质亦由市民文学向着全民文学的方向迈进。

宋代的话本小说现在留存下来的不多，大都收在明代人编刻的《清平山堂话本》里，另外短篇小说集“三言”中也有一些，其中尚掺有元人的作品，往往难以区分。元代的说话远不及戏曲发达，其话本写作也无大的发展，基本上承袭了宋代的传统，所以在通俗小说史上人们是把宋元作为一个整体来看待的。不同的是，宋代的小说话本比较发达，而元代的讲史话本比较发达，留传至今的元代讲史之作有包括《三国志平话》在内的《全相平话五种》，作为《水浒传》雏形的《大宋宣和遗事》等。

总的来看，宋元话本的水平都处在通俗小说的初级阶段，形式上它们有明显的说话技艺的痕迹，如表演形式的残留、粗陈梗概的写作方式等等，作品的审美倾向也主要集中在消遣娱乐和猎奇搜异方面。娱乐无疑是文学不可缺少的一项功能，从正统观念的所谓明道、教化中解脱出来，满足广大平民的好奇和娱乐需要，这是小说的一种进步，而且通俗小说后来也始终没有放弃此种特性。但是小说对于市民生活状态的关心和对人的生存价值的探寻以及对人性的剖示却显得相当不够，实际上未能占据创作的主流。写成于宋末元初的《醉翁谈录》一书在《小说开辟》栏中记录下了当时一百余种小说的名目，首列的是灵怪、烟粉两类，烟粉讲述鬼魂恋爱的故事，属怪异之列；另外还有神仙类、妖术类，共占全部作品名目的一半以上。现存的话本里头也可以看到《西湖三塔记》《洛阳三怪记》以及《西山一窟鬼》等讲述鬼怪作祟的故事，这些作品除了怪诞因素之外，实际上并无可取之内涵。对此郑振铎在《插图本中国文学史》第39章中指出，这些作品大量地存在，“未免有些无聊，且也很是可怪。也许这一类以‘三怪’为中心人物的烟粉灵怪小说，是很受着当时一般听者们所欢迎，故说话人也彼此竞仿着写罢”。

除了题材方面的不足之外，从艺术性上来说，宋元话本真正注重的还是故事情节。也就是说，它们把情节的曲折离奇当作吸引读者的主要手段。除少数作品如《碾玉观音》等之外，作品对人物性格的塑造、主题意蕴的开掘，都没有倾注功力。此种情况与说话的特点是分不开的，说话是一种时间的艺术，它必须通过情节和悬念来抓住听众的注意力，不可能对人物性格做大段的刻画，这样情节自然就成为说话人从而也就是话本真正注力的中心所在了。情节属于小说诸要素之一，没有情节也就没有故事。事实上，话本在这方面的下力也的确使得古典小说在创作技巧上有了相当大的提高。但是，仅仅注重情节便使得小说基本上停留在娱乐的层次上，读者在猎奇之后，并没有得到更进一步的审美享受。此外，话本创作者的文学修养较低也是其艺术层次不高的重要原因之一。当时大多数文人作家对话本小说的创作都持鄙视的态度，根本不屑于染指，元代的下层文人又都把兴趣集中在戏曲方面，这样，话本的写作就只有那些水平不高的民间艺人来担当了。显然，在提高小说的审美层次方面，他们的创造能力是有限的。

进入明代以后，随着商业经济的扩大，市民势力的进一步扩张，通俗文化的不断高涨，一些观念比较先进的文人作家顺应时代潮流，开始介入通俗文学的创作，他们的加盟使得小说创作从内容到形式都发生了很大的变化，产生了较宋元更大的质的飞跃。由此，通俗小说终于彻底摆脱了附属于说话的地位，成长为独立的文学形式。一批名垂千秋的小说巨著诞生了，它们把通俗小说的创作推向了高潮。从不登大雅之堂的勾栏伎艺之附庸到蔚为大观、风靡天下，小说在明代实际上已取代了诗文的地位，成为当时审美文化的正宗和主潮。

两部英雄谱

明代小说的创作体现为一个由高到低、由远至近的演化过程。所谓由高到低，就是由崇高到平凡，具体地说，即由塑造英雄转向描写平民；所谓由远至近，就是从遥远的古代转到眼前的当代，也即由转述历史变为描写现实，这个过程也就是市民小说逐步成熟壮大的过程。

《三国演义》可以称为明代小说的发端，它问世于元末明初，是中国第一部长篇章回体小说，同时，它也是一部古典式的英雄演义。这个发端使明代小说站到了一个崇高的起点上。可以看出，作者罗贯中是怀着满腔的激情创作这部小说的，他不仅要再现三国争雄的历史，给今人做个借鉴，更是要塑造一批心目中的英雄，表达高远的人生理想。从艺术上讲，以人物为中心，而非以历史事件为中心，正是《三国演义》超出于以往讲史话本的地方。自《三国演义》开始，通俗小说中的人物开始在人们心中占据了重要位置，这一点是此作文学上成功的关键。

然而《三国演义》所描写的英雄并不是下层平民，而是帝王将相，这就使得作品明显地带上了正统文化的色彩，与普通的市民拉开了距离。小说中，作者着意塑造的英雄当首推刘备。这是一个宽厚仁慈的君主形象，在他身上，“以人为本”的观念体现得十分突出。新野兵败时，面对后面逼来的曹兵，刘备宁愿和逃难的百姓相携同行，不忍抛弃民众。他声称：“举大事者，必以人为本。今人归我，奈何弃之？”对人才，刘备也是赤诚相待。第一次遇到赵云，便“执手垂泪，不忍相离”。徐庶告退，刘备送了一程又一程，乃至令人尽伐眼前之木，“因阻吾望徐元直之目也”。这些都是作品中的传神之笔。然而作为一个封建政治家，刘备的真正目的绝不是为了解放劳苦大众，正如李贽在评《三国演义》时指出的：“盖惟其多欲，故欲兼施仁义。”（《焚书》卷五）所以小说中必然会有一些刘备收买人心、故作姿态的地方，与上述描写形成抵牾。比如在徐州，吕布兵败来投，刘备捧出牌印，欲让徐州。又如汉江大败于曹军，刘备长叹着对众人说：“君等何不弃备而投明主，以取功名乎？”这不免使人想起鲁迅的话：“欲显刘备之长厚而似伪。”（《中国小说史略》第14篇）此当属作者为求至善而难以自圆的地方。

除了正统的儒家观念之外，刘备身上也有市俗化的江湖义气的一面，它明显体现在桃园三结义（012）上。刘备、关羽、张飞三人的关系，明为君臣，实为兄弟，所谓“不求同生，但愿同死”，这与一个帝王

的身份显然是不相符的。为了替关羽报仇，刘备甚至破坏蜀吴联盟的国策，去攻打吴国，结果导致了国家的衰败。这显然有损正统帝王的风范。然而平民百姓却甚喜闻之，津津乐道，因为它是刘备身上唯一具有平民气质的地方。从此也可以看出，《三国演义》实际上带有相当的市民文化的因素，这种因素正是后来小说加以扩展的基础。



012 桃园三结义（清《绘图增像第一才子书》）

《三国演义》中最光彩照人的英雄形象莫过于关羽。在作者笔下，关羽是一个充满了神话魅力的人物。人们绝忘不了关羽正式亮相的情景，汜水关前，关羽以一马弓手挺身请战，当其时，袁术喝令乱棒打出，袁绍间出冷言嘲讽，唯曹操教与热酒一杯。关羽提刀出阵，只听得关外鼓声大振，“如天摧地塌，岳撼山崩，众皆失惊”，片时，“云长提华雄头，掷于地上。其酒尚温”。其实罗贯中写关羽之勇，只是一种陪衬，他真正要写的是关羽之义，此才是英雄的本色所在。《三国演义》中，英勇善战的猛将不乏其人，尤其值得一提的是吕布，人称“人中吕布，马中赤兔”。作者塑造吕布这一形象，似乎专与关羽做对比。吕布早先跟随丁原，拜为义父，一旦董卓诱以黄金、珠宝，赠以赤兔宝马，便幡然弑丁而归董，反拜董卓为父。其后王允施美人计，遣貂蝉离间二人，吕布再次杀死董卓而自利。前为财宝，后为女色，吕布竟二弑其父，可见是一见利忘义的小人。关羽也曾遇到和吕布相似的诱惑，身陷曹营期间，曹操对关羽也是大施恩惠，赠以金银，送以美女，奉为上宾，关羽毫不为动。为感其心，曹又惠之以赤兔马，关羽得之大喜，说这下可以日行千里，与兄长刘备见面了。果然，得到刘备消息后，关羽毅然辞曹，护送二嫂，过五关，斩六将，千里走单骑，追随刘备而去。当其义辞曹操，刀挑锦袍，凛凛英气，何其令人神往！连曹操也不得不慨叹：“不忘故主，来去明白，真丈夫也！”作者写出了关羽高风亮节式的英雄本色，表达了他的审美理想。

关羽的英雄气节固然有儒家忠君的因素，但其主导与核心应属于江

湖上的豪侠义气，也就是人们常说的相互扶助、知恩必报和有始有终。这是下层平民之间推崇的一种道德准则。关羽的一生是悲剧性的，为报知遇之恩，他在华容道义释曹操；为逞个人之能，他结怨东吴，最终被人暗算。关羽的失败是由他自己造成的，但是这个形象的价值就在于置成败于不顾，唯求恩怨分明，信义卓著。英雄的失败在某种程度上更增添了英雄的魅力。在处理这个人物时，罗贯中更多地迎合了平民的审美心理，所以在明代的小说世界里，关羽是市民阶级心目中的神。

在《三国演义》中还有一个带神奇色彩的人物——诸葛亮。诸葛亮与关羽不同，他是封建王朝的贤相，应该讲，这个人物与市民是不相干的。但是他同时又是一个料事如神的智者，他那超乎寻常的智慧还是赢得了广大读者的喜爱。实际上诸葛亮是个自相矛盾的人物，一方面他识见高远，知识广博，未出茅庐，就为刘备定下了鼎足三分、联吴抗曹的战略决策，后来果如其言；军事上他又是一个天才的指挥家，博望坡大捷，火烧新野，智取汉中，七擒孟获，可谓用兵如神。知人方面，孔明更是冠绝群英，巧激周瑜，草船借箭，让人知道了什么叫强强对抗；空城计，“死诸葛走生仲达”，让人知道了什么叫天外有天。不但如此，诸葛亮还通晓天文、地理，会制作木牛流马，堪称科技能手。在一部古典型小说里出现这么一位高度智慧化的人物，体现了作者难能可贵的对知识理性的推崇，这应属于近代的文化意识。

但是小说中的诸葛亮并不是单纯的智者，他还有另一面，那就是坚贞不二的忠臣。刘备三顾茅庐之后，诸葛亮就把自己的一生托付给了这位当世的仁义之主，他以刘备的意志为意志，以刘备的爱憎为爱憎。刘备为关羽报仇，大举伐吴，破坏吴蜀联盟，孔明明知不可，却依然从之；白帝城托孤，刘禅不堪重任，诸葛亮依旧应允。刘备死后，诸葛亮寝食不安，独木支天，知不可为而为之，直至心力交瘁，病死征途，这些都远远超出了一个智者的范围，和他本人超凡的智慧和理性形成尖锐的矛盾。

书中的诸葛亮就是这样一个自我矛盾的人物，他的智慧永远超越不了他的信仰，他的理性绝对不会突破封建意识的约束，此种矛盾和不协调构成了所谓中国古代贤相的典型性格。罗贯中塑造这样一个人物，客观上获得了两种效应，市民阶层欣赏他的智慧，而士大夫阶层推崇他的忠贞，一俗，一雅，一近代，一传统，各得其所。《三国演义》全书正好体现了这样两种文化的合一与碰撞。作为明代小说的起点，这是不可避免的一种文化现象。

如果说《三国演义》塑造的是古典的、帝王将相型的英雄，那么另一部与它几乎同时的长篇小说《水浒传》就塑造了另一类与之完全不同的平民英雄。三国英雄让人觉得高不可及，而《水济传》中的英雄则大大地俗化了，他们身上处处体现出一种平民精神。从这个意义上说，《水浒传》向着更加纯粹的市民文学又大大地向前跨进了一步。

《水浒传》描写的是官府恶霸和平民英雄的对立，因而具有明显的

叛逆特征。作品一开始就对这一主题做了生动揭示，无赖高俅得皇帝的宠信，上任伊始便迫害禁军教头王进，其子高衙内又公然调戏林冲的妻子，逼得林冲家破人亡。紧随其后，镇关西、蒋门神、毛太公、殷天锡等恶霸勾结官府，欺凌平民，草菅人命，法律纲常已成了官府为非作歹的工具和手段，以致很多正直、无辜的人被投入监狱，成为囚徒。正如李逵所说：“条例、条例，若还依得，天下不乱了！”这正是社会动乱的根源和起因。与此同时，社会上还存在着一批侠肝义胆、敢于向恶势力挑战的英雄人物，梁山泊好汉就是他们的杰出代表。打虎豪杰武松常说：“我从来只要打天下这等不明道德的人！我若路见不平，真乃拔刀相助，我便死了也不怕！”被迫出家的鲁智深说：“杀人须见血，救人须救彻。”“便有一二千军马来，洒家也不怕他！”拼命三郎石秀说：“平生性直，路见不平，便要去舍命相护！”黑旋风李逵（013）性情最为暴烈，他认为当前的世道“便是活佛也忍不得”，“我只是前打后商量。”这样两种力量同处于一个时代，冲突和对立是不可避免的。

实际上，梁山泊好汉与一般打家劫舍、杀富济贫的绿林豪杰又有所不同，他们不但路见不平，拔刀相助，而且有一个共同的更高的理想追求，那就是“替天行道”。替天行道，说到底就是要以平民的意志来管理天下，改造天下。这个口号最早见于元代的水浒戏，康进之的《李逵负荆》中就有“替天行道救生民”一语（《酹江集》本作“替天行道宋公明”），而且山寨前面也已经竖起了这面杏黄旗。《水浒传》正是继承了这一传统，并加以光大，使之成为凝聚全体好汉的精神动力。由于梁山泊代表了被压迫的平民的意志，因而水浒英雄必然得到广大民众的拥护和支持。



013　李逵大闹忠义堂（明杨定见刻本《忠义水浒全传》）

然而，小说中还有一种和主旋律不和谐的声音，那就是“忠义”说。在表面上它似乎与替天行道相辅而行，实际上完全是两码事。忠义指的是忠于朝廷，忠于大宋皇帝，它与梁山英雄的初衷完全是相悖的，最后导致了招安，即对起义事业做了否定。如此一来，《水浒传》的主题又变得自我矛盾了。事实上这种矛盾直接影响了作品后半部的艺术质量，连这一主张的承担者宋江这个人物的性格也变得不可捉摸、难以把握了。看来作者心中有许多难言之隐，在文网逐渐严密起来的明代，为了能使这部倡言造反的小说公开流行，作者必须为它寻找一种冠冕堂皇的旗号。虽然忠义说对起义军有一种明显的嘲讽意味，但它却给小说涂抹上了一层保护色，使之不至于如此触人眼目，这也就是忠义和造反无论如何不能统一起来的主要原因。根据历史记载，宋江等三十六人的揭竿起义最终是被官方军队降服的。元初讲史话本《大宋宣和遗事》中也有这方面的交代，作者不愿违背这一历史事实，这是又一个原因。

不过，施耐庵同时也写出了梁山起义军内部反招安、反忠义的强烈反应，而且给招安后的梁山队伍安排了极为悲惨的结局，这从客观上又否定了忠义说的正确性和可行性，从反面证明了权威文化与市民文化的严重对立，不可协调。《水浒传》一书的主题并未因忠义说的存在而发生逆转，它只是让我们看到了新生文化在发展过程中的艰难和曲折。

《水浒传》艺术上最大的成功在于让英雄带着人情味来到了民间。《三国演义》中的英雄是古典型的，他们只活动于重大的历史事件中，离平民化的生活实在是很远，其性格也呈现为单向化和类型化，使人敬而难以让人亲。水浒英雄则大不相同，他们多数来自下层，生活环境和普通的平民几乎一样，阮氏兄弟本是打鱼出身，张青、孙二娘夫妇是开小客店的，李逵、武松俱在人家手下当差，吴用是个村学先生，晁盖不过当了个乡里保正，宋江也不过是个县衙小吏。在英雄和平民之间，本来不存在鸿沟。过去一般将水浒英雄称为农民起义军，事实上梁山好汉的主要活动区域倒是在市井集镇，并不在荒野乡村，许多好汉上梁山前都有一段丰富生动的市井生活经历。

比如宋江和阎婆惜的交往，武松跟长兄武大郎及嫂嫂潘金莲的纠葛，鲁智深倒拔垂杨柳、拳打镇关西，杨志东京桥头卖刀并杀死泼皮牛二，石秀开卖肉作坊及诛杀裴如海等等。这些经历充满了浓郁的市井气味，人们可以从中咀嚼出丰富的世态人情味来。与三国中的英雄不同，水浒英雄都是有七情六欲的，均是活生生的血肉之躯，他们不是神，而是人间的好汉。作者施耐庵超越了以往历史小说那种扁平式、单向度的人物描写，塑造出一个个丰满、立体的人物形象，正如金圣叹所指出的："独有《水浒传》，只是看不厌。无非为他把一百八个人性格都写出来。"（《第五才子书施耐庵水浒传》卷三《读第五才子书法》）越是贴近生活真实，越是靠近市井习俗，人物性格就越丰富、越复杂、越独特。

如果说《三国演义》作者受到历史题材本身的约束，在性格的塑造上还不能充分放开的话，那么《水浒传》的作者却表现出了极大的自由，他采取了类似传记的形式，逐个地叙写英雄好汉投奔梁山的过程，这样人物形象就得到了集中的、专门的塑造和描写。作者在交代情节的同时对人物的情态、语态重下笔墨，精细刻画，人物的个性因此得以豁显。比如武松醉打蒋门神一段，上来作者并不直叙拳打情节，而是详细描写武松一路上饮酒的情事，他跟施恩定下了"无三不过望"的规矩，遇一处酒店，就要喝三碗酒。施恩担心武松醉酒误事，武松却大笑说："你怕我醉了没本事，我却是没酒没本事，带一分酒，便有一分本事，五分酒五分本事，我若吃了十分酒，这气力不知从何而来！"这貌似闲笔的描写活画出了打虎英雄的一身豪气。即便是真打，小说也写得极有层次，先是武松入店，敲桌大叫，然后是借尝酒寻事，三则以问姓氏挑衅，最后终以唤蒋妾陪酒，点起了恶斗之火。武松的胆量、智慧、豪侠和拳艺，都在这一整段描写当中展现得淋漓尽致。作者并不仅仅拘泥于交代一个情节，他实在是在塑造一个活生生的人物，正如金圣叹指出的："如以事而已矣，则施恩领却武松去打蒋门神，一路吃了三十五六碗酒，只依宋子京例，大书一行足矣，何为乎又烦耐庵撰此一篇也哉？"（《第五才子书施耐庵水浒传》二十八回总评）逼真而细致的刻画是《水浒传》塑造人物的一大特长。

《水浒传》还有一个突出的地方，即作者擅长在重大情节之外，横生枝节，于不关大走向的地方下笔做文章，这些游离于情节线索之外的

笔墨尤其让人叫绝。比如鲁智深由五台山来东京大相国寺，按照情节的发展，他本应该在此遇见林冲，然后转入林冲逼上梁山的故事，该处只要交代他在菜园演武就足够了，而作者却偏要演绎出泼皮寻闹、鲁智深倒拔垂杨柳一段，让众泼皮说出：“师父非是凡人，正是真罗汉！身体无千万斤气力，如何拔得起？”再比如宋江在江州初识李逵后，原来只须同去江边饮酒，遭逢浪里白条张顺即可，作者偏偏将主要情节搁置起来，着意去描写李逵向人借钱赌博，赌输了又赖账，在赌房与人打斗的事。粗一看去，与大情节全不相干，但细一琢磨，又无一笔不在刻画人物，把人物的个性、秉赋给写活了。凡是这些“闲笔”勾画之处，都是市井风俗百态的描写，它们好比是一笔两画、一喉双曲，既刻画出了人物的个性特征，也勾勒出了都市集镇的风俗面貌。水浒英雄的人情味、平民气质都在这些描写当中充分体现出来了。

其实从深层的文化意义上说，《水浒传》的叛逆性质倒并不在啸居梁山、数败高俅，而是在作者对传统英雄观的颠覆，在他对平民精神、平民人格的讴歌。作者以梁山好汉为英豪就等于否定了帝王将相的统治地位，为市民树立了自己的权威形象。从这个意义上说，《水浒传》是市民阶层的英雄谱。

《西游记》：平民的神话

假如说《水浒传》以传奇形式写出了一批市井中的杰出英豪的话，那么在它之后，《西游记》就以神话的形式进一步歌颂了平民式的英雄。在明代中叶以后，神魔小说逐渐成为引人注目的一支，它代表了通俗文学中的一股浪漫潮流。明代的神魔小说并未把读者引向远离尘俗的天外世界，而是将神魔带入了人间，令神话人物一个个地都染上了市俗气。《西游记》本来是一个传统的宗教故事，讲述唐玄奘赴印度取经的历程，在流传当中，这个故事被逐步地神化，但玄奘依然是故事的中心。可到了作者吴承恩这里，却将其改成了一部孙悟空传，塑造了一位平民气味浓重的神话英雄形象。我们知道《水浒传》属于政治性的小说，“替天行道”也是一个政治口号，而《西游记》则超越了政治，把英雄的奋斗人生化、审美化了。孙悟空下幽冥，上天界，搅乱森罗，大闹天宫，并不是为了争夺政治权利，虽然他也说过“皇帝轮流做，明年到我家”，甚至树起过“齐天大圣”的旗帜，但那只是为了赌气，为了争取一种平等的身份地位罢了，孙悟空并未想过要管理国家，替民做主。其实他真正追求的是一种无拘无束的人生，是一种完全彻底的自由生活，这恰是市民个性解放要求的一种折射。

孙悟空也绝不是什么十全十美的道德英雄，他的原则是快活逍遥。因为嘴馋，他偷吃了蟠桃；因为负气，偷饮了御酒；又因为醉酒，偷尝了仙丹。高兴了，在天上挂个闲职游戏其间；不高兴了，一个筋斗翻回花果山，依旧做他的水帘洞洞主。悟空老子天下第一，宣称“强者为尊该让我，英雄只此敢争先”。谁治他，就跟谁斗，即使输了也不服气，这些地方其实都是平民化人性的真诚袒露和展现，没有半点遮掩，也没有半点顾忌。藐视权威，追求自由，超越政治和道德，构成了早期孙悟空特有的审美品格。

但是如此的人生并非完满的人生，如此的英雄也非真正的英雄，人应该还有更加高远的追求，生命价值的实现也还有更加高级的形式。关于这一点，孙悟空是在经历了一段重大挫折，并且加入了取经队伍之后才认识到的。所以赴西天取经是悟空人生道路上的转折点。其实五千余卷佛经与孙悟空并无真正的关联，孙悟空也不是一个虔诚的佛教徒，但它毕竟是一项超出于个人价值之上的大事业，与单纯的追求自由解放不同。当孙悟空心甘情愿投身于这项事业中时，他的人格也就随之提升，变得伟大起来。过去悟空只知道快乐、潇洒，现在他懂得了什么叫责

任、承诺和忠诚，并培养了坚忍不拔、忍辱负重和集体主义的精神。这并不是对过去人格的否定，而是在原有基础上的升华。假如我们把西天取经视为一种造福大众的事业，那么这段历程实际上意味着，小我只有融入大我，才能真正地自我实现。孙悟空前后经历的转折证明了这两种经历的相互依存性以及转化的必要性。而小说中主人公历尽坎坷，终成正果，以及被封为斗战胜佛，大概就是对英雄成长的一种神话式的隐喻吧。

一部《西游记》就是一段个人的自我奋斗史，就是人的解放和价值实现的追求史。故事是旧的，但故事中负载的却是一个崭新的主题。吴承恩以浪漫的形式对觉醒之后的个人做了一番深刻的探讨，他以乐观、自信、诙谐的态度对人的未来做了一次展望，小说充满了积极的人文主义的理想。《西游记》之所以成为中国古代最为流行的一部神话小说，大概就因为它包含了这样丰富的人生哲理吧。

市情小说里的情和欲

明代中叶以后，通俗小说的创作发生了重要转变，英雄人物隐退了，让位给普通的平民。古典式英雄也好，绿林好汉也好，神话斗士也好，毕竟都是英雄，他们是超于常人的，是崇高理想的化身。崇拜英雄，某种程度上也可以说是以崇高为美，以奇为美。然而明后期，这种倾向发生了变化，平凡的人物、日常的事件成了小说关注的中心，文学创作越来越和人们身边的事物发生关系。“二拍”的作者凌濛初曾经说过：“今之人，但知耳目之外，牛鬼蛇神之为奇，而不知耳目之内，日用起居其为谲诡幻怪，非可以常理测者固多也。”（《拍案惊奇序》）奇的概念在小说家心里发生了变化，非凡的事物已不像以前那么引起人们的兴趣了，于是以平凡为美、以市情为美便成为后期小说突出的审美特征。在这个时期内，以描写家庭生活为主体的《金瓶梅》诞生了，它恰恰是从《水浒传》武松杀嫂一节衍生而来的，其转化的轨迹显而易见。与此同时，模仿宋元话本的白话短篇小说集、又称拟话本大量涌现，诸如“三言”“二拍”“西湖二集”、《型世言》《石点头》等等，琳琅满目，蔚为大观，将通俗小说的创作推向了高潮。小说创作的高度繁荣似乎证明，市情小说才是市民文学真正的主旋律，小说创作至此才算找到了自己的归宿。

前面我们已经谈到明代市民的生活习俗和审美风尚，作为文学艺术，小说当然要反映这种习俗和风尚。生活是原生态的，属于纯粹自然现象的呈露，小说则是观念态的，它除了逼真地再现生活之外，还表达了人们对生活的把握和观照。从这个意义上说，文学艺术又高于生活，且深刻于生活。在小说当中，我们能够看到人们的心灵，人们内在的精神状态，看到人们在生活沉浮中的种种复杂感受。总之一句话，小说比生活包含了更多的精神内容。明后期的市情小说集中关注的是普通市民的命运，它包括人在追求过程中的遭遇和得失，人与人之间发生的情感纠葛，以及追求、遭遇、情感纠葛所体现出来的赤裸、真实的人性。命运、人情和人性构成了市情小说的中心内容。我们在前面已指出，明代中后期的审美风尚是以华侈为美，其实华侈为美只是一种现象，乃呈现于生活外部的形式；明代的风尚、习俗，还有其内部的时代内容和人性根源，关于这一点，市情小说作了明确而深刻的揭示，这就是“情欲”二字。所有的市情小说都在围绕着情欲展开叙述，所有的小说人物都在情欲的驱使下构建自己的人生。情欲的驱动导致了各式不同或相同的命运，展现了多姿多彩、深浅不同、新旧不一的人情，造就了迥异于传统、不安于现状、健康与病态并存的人性。总之，市情小说将情欲当作

烛照人生的一支火炬，它成为小说美学观点的一种表达。

英雄小说是以崇高为美的，崇高是一种超越的表现，主人公必须摒弃许多市俗、浅近的人欲要求，才能进入伟大、不凡的境界。关羽之拒绝高爵厚禄，梁山好汉之排斥女色，孙悟空之放弃自由逍遥，都说明了这一点。但是市情之美恰恰与之相反，它认同乃至推崇这种人的自然欲望，把浅近的、本能的、不用教授、无须修炼、人人皆有的本性当作了美。假如我们把元、明的审美风尚作一个排列，叛逆、崇高和情欲正好构成了通俗艺术的三级阶梯，它们一级比一级降低，也一级比一级更加俗化，从中可以看到市民阶级文化意识的发展与嬗变。

再进一步探究将会发现，“情欲”二字在作品里实际上又是二分的，所谓欲是指人的基于本能的欲望。在这个商品化的社会里，它集中体现为两种，即金钱欲和性欲。《初刻拍案惊奇》卷十五在论及人的贪财欲的时候说：“单说世上人贪心起处，便是十万个金刚也降不住。”“子列子有云：‘不见人，徒见金’，盖谓当这点念头一发，精神命脉，多注在这一件事上，哪管你行得也行不得。”《喻世明言》卷一在论到人的性欲时则说：“说起那四字（酒、色、财、气）中，总道不得那‘色’字利害，眼是情媒，心为欲种，起手时牵肠挂肚，过后去，丧魄销魂。”这都是当时人对财欲和性欲的看法，它们上升为小说描写的中心，乃是对正统文化观、艺术观的一种大胆突破。然而，情况还没有这样简单，在欲之上还有一个情字与之相牵。所谓情并非脱俗之情，相反，它基于人的欲望和本能，是由欲望激发出来的人的精神因素。从这个意义上说，情与欲是联成一体的，没有欲，也就没有情。但情字又有别于欲，它乃是欲望的升华，是对本能要求的调整，更多地带有审美的因素，它属于人性当中更高级的东西。有时候它跟欲之间甚至还构成一定的冲突与对立。《警世通言》卷三十三在论到情与性的时候说：“不会风流莫妄谈，单单情字费人参。若将情字能参透，唤作风流也不惭。”很多情况下，小说将爱情、友情置于人的欲望之上，对其进行规范，尽管这些规范里掺杂了说教的成分，尽管所谓情的具体内涵千差万别，新旧杂糅，它还是反映了作者的一种态度。

当然也有另一种情况，即某些作品欲的成分特别大，压倒甚至淹没了情的成分，这种情况下作品又表现为另一种风格，自然本能的放纵和对放纵的观照变成为小说的重点了。总之，情和欲不同的比重与组合构成了市情小说参差不一的美学风格与创作倾向，使得市情小说呈现出一种复杂的局面。

《醒世恒言》里叙述了这样一个小人物的故事，江南盛泽镇有个叫施复的，夫妻二人一张织机，以养蚕、织丝为活。由于小本经营，二人把钱字看得十分上紧，平时出卖绸匹，施复必自带准码，将银子亲自称过，发现轻些，必要对方再添一二分，才肯作罢。有一日售完绸匹返家途中，发现一个青布包，打开一看，竟是两锭银子，不觉喜出望外，于是便做起了发家之梦：“有了这银子，再添上一张机，一月出得多少绸，有许多利息。”“到来年再添上一张，一年又有多少利息。算到十年之

外，便有千金之富，那时造什么房子，买多少田产。”就在快到家时，受自家处境的触发，他忽然想到了失落银两的人，“若是客商的，他抛妻弃子，宿水餐风，辛勤挣来之物，今失落了，好不烦恼”。“倘然是个小经纪，只有这些本钱，或是与我一般样苦挣过日，或卖了绸，或脱了丝，这两锭银乃是养命之根，不争失了，就如绝了咽喉之气，一家良善，没甚过活，互相埋怨，必致鬻身卖子。倘是个执性的，气恼不过，肮脏送了性命，也未可知。”这时，同情之心又占了上风。于是他返身回到捡银处，忍饥挨饿，等待失主。失主果然也是一位以蚕织为生的小业主，此银正是他谋生的本钱。施复将银归还失主，做了一件使自己心安的事。虽然与银子擦身而过，但施复日后也得到了回报。有一年桑叶奇缺，施家所饲之蚕眼看将饿死，为谋购桑叶，施复外出奔波，恰巧遇见当年丢失银子的青年，对方款待之余，还慷慨赠送了一船桑叶，解了施家的燃眉之急。两家后来结成儿女亲家，施复家业也从此发达，“冠于一镇”。

这个故事从表面看，是在宣扬拾金不昧的传统美德，实际上，它探讨了财富欲望与笃重情义的关系。发财是每个人都热切向往的，但如何获取，却有很大差别：损人利己虽然一时可能得到实惠，但长久来看，未必真对个人有利；而互相支持、互相帮助倒拓宽了人的活动范围和空间，反而有助于人的财富的递增。人既是欲望的动物，也是情感的动物，他需要在二者间求得一种健康的平衡，施复的所作所为不光营造了有利的经营环境，而且使自己处于一种心安理得、光明磊落的精神状态中，实际上美化了自己的生存行为，它对施复本人的意义是多重的。《施润泽滩阙遇友》这篇小说属于正面刻画的作品，它通过赞扬人情表达了作者的某种生活态度。

还有一类自反面描写的小说。主人公为了发财，不顾情义，甚至不择手段，造成了情与欲分裂的局面。《警世通言》讲了这样一个故事，有一个叫桂富五的人，为了发财，卖尽田产，改做生意。不料经营不善，本利俱耗，反欠了一大笔债，正在无计可施、打算投水自尽之际，遇到了少年时的同学施济。施慷慨解囊，馈赠数百金，解了桂一大厄难，继而又让出部分住宅供其居住。桂富五初始十分感激，发誓说：“今生若不得补答，来生亦作犬马相报！”但不久，桂偶然于施宅地穴中发现了大笔银子，不免利欲攻心，独自吞占，不复顾念旧情。以后桂家暴富，门庭显赫，而施家则日渐凋零。施济去世后，孤儿寡母无可依靠，去找桂氏求助，反遭桂氏数番羞辱。桂氏以为财大气粗，可以为所欲为了，不料好景不长，竟受到了无赖之徒的诓骗，把财产尽数卷去。桂氏痛恨之余，感慨丛生，于是做了一梦，梦中返回施家，见到自己和妻子儿女皆化为施家的黑犬，醒来汗流浃背，自叹说：“昔日我负施家，今日尤生负我，一般之理。只知责人，不知自责，天以此梦，儆醒我也！”于是痛改前非，急赴施家请罪，两家重归于好。

这篇小说有浓重的因果报应成分，削弱了反映现实的力度。但桂氏入梦一节却应该说是有心理根据的，它是人在特定情境下的一种情绪反应，情与欲失去平衡之后，人的内心必然会生出一种紧张和不安，这正是人性的表现。当人的财富欲望恶性膨胀时，人性已受到了损害，这种

境况下，人不可能获得真正的幸福，他的精神是不健全的。市情小说在这里实际上对商品社会的某些现象进行了针砭，此针砭又不同于权威文化，它是站在市民立场上的一种善意劝告，是对生活的审美观照和反思。类似的作品还有《醒世恒言》中的《一文钱小隙造奇冤》，《初刻拍案惊奇》的《卫朝奉狠心盘贵产》和《丹客半黍九还》等等，它们或写争钱财酿成大祸，或写因损人终受惩罚，主题基本上是一致的，都从反面向人们发出了警告，不失为一种人性的袒露和反思。

假如说，金钱欲代表了人们对物质占有的需要的话，那么性欲就纯粹是人的生理本能的体现。在漫长的中国封建社会里，性欲一直被视为丑恶，受到来自正统文化的贬斥和压抑。明代中后期，市民阶层的自我意识开始觉醒，他们对男女隔离、禁锢的礼教统治深为不满，于是自觉不自觉地对其发起了挑战，而进步的文学家们也因此推波助澜，在小说中掀起了描写性爱的高潮。我们知道，人除了生理本能之外，还有情感需要的一面，本能欲望只有与情爱相结合，才能升华到人性的境界，也就是上升到审美的境界，男女间只有这样才能建立起健康的两性关系。从这个意义上说，性爱是检验人性健康与否的一块试金石。市情小说对这个领域作了生动而深刻的探索，让我们看到了市井社会里性爱生活的方方面面。

前面已经谈到，青楼妓馆是明代社会的一大文化景观，作为性消费的场所，它自然成为小说家关注的一个重点。其实在妓院中，两性关系也是各有不同的。《醒世恒言》中就讲述了一个卖油郎与妓女的爱情故事。卖油郎名叫秦重，每天挑着付油担子走街串巷，沿路叫卖，人们都叫他“秦卖油”。某日来到烟花巷，遇见一位娇美的女子，即被其深深吸引。经打听，得知为当地最有名的妓女，叫美娘。美娘要价甚高，亲近一回，必得十两银子，所以入门者皆为豪家子弟。秦重不顾身卑家贫，发誓要亲近美娘。从此分分厘厘积攒银子，聚之年把，才凑足数目，获得一次机会。彼时恰逢美娘酒醉而归，神志不清。秦重不但不恼，反而殷勤予以照料。小说中有一段传神的细节描写，引之于下：

秦重看美娘时，面对里床，睡得正熟，把锦被压在身下。秦重想：“酒醉之人，必然怕冷。”又不敢惊醒他。忽见阑干上又放着一床大红丝的棉被，轻轻的取下，盖在美娘身上。把银灯挑得亮亮的，取了这壶热茶，脱鞋上床，捱在美娘身边，左手抱着茶壶在怀，右手搭在美娘身上，眼也不敢闭一闭……

却说美娘睡到半夜，醒将转来，自觉酒力不胜，胸中似有满溢之状。爬起来，坐在被窝中，只管打干哕。秦重慌忙也坐起来，知他要吐，放下茶壶，用手抚摩其背。良久，美娘喉间忍不住了，说时迟，那时快，美娘放开喉咙便吐。秦重怕污了被窝，把自己道袍的袖子张开，罩在他嘴上，美娘不知所以，尽情一呕，呕毕，还闭着眼，讨茶漱口。秦重下床，将道袍轻轻脱下，放在地平之上。摸茶壶还是暖的，斟上一瓯香喷喷的浓茶，递于美娘。美娘连吃了二碗，胸中虽然略觉豪燥，身子兀自倦怠，仍旧倒下，向里睡去了。

平时，美娘所接均为衣冠子弟，这些人拿钱买欢，宣泄性欲，根本不把美娘当作平等之人对待，更谈不上怜香惜玉之心了。秦重的举动让美娘体会到了爱的温暖。经过正反对比，慎重考虑，她终于自己出资赎身，毅然嫁给了卖油郎秦重。同是基于对美色的渴慕，衣冠子弟只得其身，而秦重却既得其身，且得其心，与美娘结为百年之好。看来，重要的并不在性欲本身合理与否，而在于人们对待性欲的态度。秦重取的是以情动人，所以赢得了对方的一片真心，他的性爱态度是审美化的，能给读者以美的享受。

如果说美娘的爱情经历是一个喜剧的话，那么杜十娘的故事则是一个悲剧。同是妓女，十娘的眼光并不次于美娘，她看中的宦家子弟李甲是个“忠厚志诚”的人，两人情投意合，各无他志。然而，李甲父亲是朝廷高官，家规甚严，李甲又是个孝子，他若带着从良的妓女回家，必遭到父亲的斥拒，这又是他不愿面对的，所以美丽的爱情从一开始就潜伏着危机。商人孙富代表的是金钱和性欲结合的力量，孙不懂得爱情，也不尊重这种情感，为了夺人所爱，满足己欲，他对李甲双管齐下，一面大谈孝道之尊严，以威吓李甲；另一面又诱之以千金，企图以解困为条件换取李杜夫妻离分。李甲就是在这样双重夹攻之下被击垮的，他不仅辜负了杜十娘的一片赤诚，也失去了自己用巨大代价换来的幸福。这个人物既是悲剧的制造者，也是悲剧的承担者。李甲的背叛说明，性爱同时也是一种社会行为，它必将受到社会上各种条件的制约，没有良性的社会环境，健康的性爱就难以生存。

杜十娘这个人物尤其给人留下了深刻的印象。她是一个情感深沉、意志坚定的女子，杜十娘一生的追求，不过为了争取一个正常人的生活，只有获得这种生活，才可能拥有长久的爱情和幸福。从这个意义上说，她是把性爱和做人紧紧联系在一起的。但是十娘对这个社会估料得太简单了，她以为只要有钱就能排除一切阻碍。她积攒下上万的资财，藏在百宝箱内，希图以此换取下半生的幸福。孰料金钱不能救得她跳出火坑，她终被这道貌岸然、阴险虚伪的社会所吞没。小说的结尾，十娘于船头开箱现宝，怒斥孙、李，然后抱匣投江，这一段情节最为感人。百宝箱价值万金，一旦失去所爱，等同粪土；李甲虽为多情少年，但背叛初衷，转成仇敌。十娘投江本是为情而死，这种基于性爱的情感高于一切，在生命之上。《杜十娘怒沉百宝箱》的美学意义就在于，讴歌了超过金钱和生命的爱情，并通过这种讴歌净化了人们的灵魂。

市情小说将性爱关系的探讨也延及到了家庭当中。过去正统文化强调的是夫妻之间的道德关系、责任关系，却不愿承认夫妻也是性爱的结合，互相都有性的需要，市情小说大胆地揭示了这一点，并以此为视点，审视了家庭关系。《喻世明言》第一篇《蒋兴哥重会珍珠衫》撰写了一个夫妻破镜重圆的故事。商人蒋兴哥娶了容貌标致的王三巧为妻，新婚燕尔，男欢女爱，两人如胶似漆。可商人毕竟是商人，到底做生意要紧，于是蒋割舍夫妻之爱，南下经商，一去经年。王三巧青春年少，独守空房，甚感寂寞。此时一个叫陈商的人乘机插入，通过卖珠子的薛婆牵引，与三巧发生了性爱关系。王三巧本来对丈夫感情很深，但是长

期分居两地，性要求无法满足，她控制不了自己，终于移情别恋，传统的贞节观念就此崩溃。这桩“第三者”插足事件被蒋兴哥得知后，又气又恼，当即与王三巧离了婚。按照过去礼教的观念，失节是罪不可恕的，但那时社会上的看法已经起了变化，开始承认性欲是人的一种合理要求。蒋兴哥在反省这段悲剧时也有所自责：“当初夫妻何等恩爱，只为我贪着蝇头微利，撇她少年守寡，弄出这场丑来，如今悔之何及！”所以故事后来又发生了逆转，经过几番曲折，两人再次相逢，“也不行礼，也不讲话，紧紧的你我相抱，放声大哭”。已经破碎的婚姻终于再次复原了。

通过这一曲折的悲喜故事，小说表达了对待家庭的新看法，除了过日子之外，夫妻关系就是性爱、情爱以及承诺的结合。因为如此，蒋兴哥能够对王三巧有所谅解，也因为如此，蒋与王都觉得既然情分未断，破裂的婚姻也可以重圆。这种新兴的婚姻观要比封建礼教的一套伦理规范进步、明智，它是更加人性化的家庭伦理意识的体现。

以上所谈皆为市情小说以人情为美的种种形态，它们虽然悲喜不同、情境各异，且褒贬不一，但毕竟都表现了美，它们是一种平凡、市俗的美，普通、自然的美，固然不及英雄小说之崇高、超常，却仍然体现了理想的光彩，所以给人以感动，给人以光明，给人以美的享受。但市情小说并非尽皆如此，还有另一种类型，这些作品刻意描写人们对欲望的贪婪，描写原生态的自然本能，情感却隐而不现，它们写出了明代末期商品大潮中涌现出来的畸形、不健康的人性。作者的态度主要是暴露丑恶，以示惩戒，但同时也程度不等地对某种欲望持欣赏的态度，并以此迎合某些读者的趣味，于是这类作品的情况就比较复杂了。

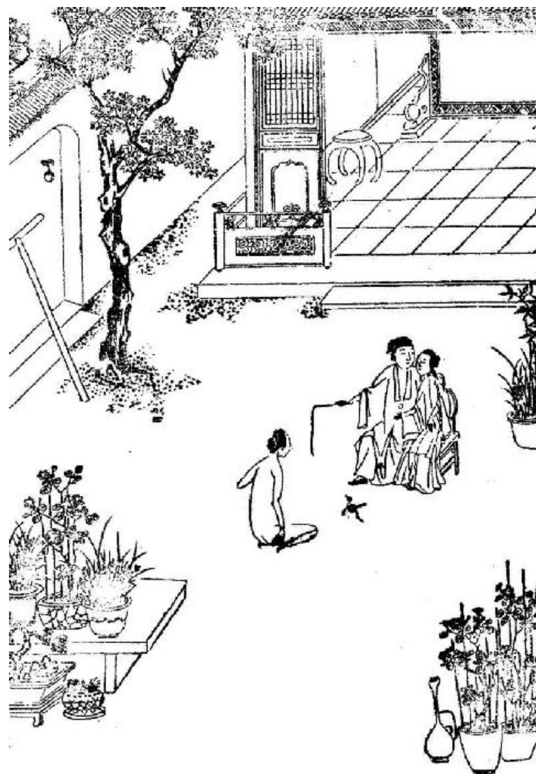
《金瓶梅》是这类作品中最为典型的一部，它作为第一部以当代生活为题材的长篇小说（借鉴水浒人物只是其外壳），与《三国演义》《水浒传》《西游记》一起被视作明代的“四大奇书”。其实《金瓶梅》与前三部小说有很大不同，其他三部小说都以描写英雄人物为主，而《金瓶梅》却塑造了一批浑浑噩噩的市井人物；前三部小说充溢着理想的光彩，歌颂、赞誉占据了主导方面，《金瓶梅》则没有一个正面人物，甚至没有一点亮色，暴露丑恶成为它唯一的内容。在刻画和展示丑恶方面，《金瓶梅》是第一流的。假如说在元散曲当中，以丑为美初次成为一种艺术倾向的话，那么到《金瓶梅》中，丑已经扩大为一个世界，而且与恶结合在了一起，这是一个极为特殊的审美现象。

然而，我们要看到，《金瓶梅》又与同时及以后的猥亵类小说，如《如意君传》《痴婆子传》《绣榻野史》《浪史》等不同，它并非单纯地宣淫，而是把描写人性作为自己的中心，实际上小说正是以塑造和表现病态的、邪恶的人性作为自己宗旨的，在这一点上，它的确可称得上登峰造极。

《金瓶梅》的核心人物是西门庆，他是个集财欲和性欲为一身的形象，两种欲望在他身上都达到了疯狂的程度。最初西门庆只是个浮浪子弟，在县衙门前开个小小的生药铺。为了聚敛钱财，他交通官吏，替人

把揽说事，从中勒索金银，成为地方一霸。他先骗娶了富有的寡妇孟玉楼，获得银子“少说也有上千两”，接着又勾引好友花子虚的妻子李瓶儿，以为花打官司为名，刮走了三千两银子，把花家洗劫一空，花子虚因此活活气死。西门庆的手段毒辣无比，如宋惠莲所说：“害死人，还看出殡的。”他深深知道，在官僚把持的社会里，要想发大财，就必须巴结大官。于是他又借祝寿为名，向蔡太师送去了厚重的财物，果然很快就得到了理刑副千户的官职。进一步，他重贿蔡太师的假子蔡状元，请客、献妓，无所不至。作为回报，对方让西门庆早掣取一个月的盐引，使西门庆一次就得了上万两银子的暴利。短短数年间，通过贪赃枉法，侵吞他人财产，西门庆一跃成为当地首富，财产暴增至十万两。恰如作品中所说的，“富贵必因奸巧得，功名全仗邓通成。”

其实，西门庆并不是一个守财奴，他能聚敛，也能挥霍，而花费最大的，还是在女人身上。西门庆有一妻五妾，全都穿金戴银，生活奢侈，但这远远不能满足西门庆的淫欲。他又以财物为诱饵，先后奸淫了家仆来旺的妻子宋惠莲，韩道国的老婆王六儿，贲四的老婆贲四嫂。只要进入他的生活圈里，他都要想方设法与其淫乐。这样还不够，又成天混在勾栏妓院中嫖娼宿妓，挥金掷银，决不吝惜。从某种程度上说，追求性满足才是他生活的真正目标，而聚敛财物仅是一种手段。西门庆对女人的渴求与蒋兴哥完全不同，纯粹是生理上的，不带有情感的因素。他注意的只是女人的身体，渴望的是对肉体的占有，他将对方当作自己的性奴隶，近似疯狂地发泄性欲。在行房事时，西门庆带有明显的性虐待倾向，见“西门庆鞭罚潘金莲”（014），他喜欢使劲地击打对方的身体，甚至要在对方身体的某些部位上烧香，让香火炙伤女人，以此取乐。有时他还要一边做动作，一边问对方“你怕我不怕”，将此当作制服女人的方式。在西门庆的性生活当中根本没有爱，没有美，只有宣泄和征服。西门庆一生奸淫过的女人近二十个，尚有看上了未来得及下手的。这种不间断的、歇斯底里的纵欲行为使得他的身体受到很大损害，为了保持旺盛的精力，他服食胡僧药，使用各式各样的淫器，最后终于因此而一命呜呼。西门庆的人性被病态的欲望完全扭曲了，他的精神彻底被本能所淹没，人性已颓变为兽性，剩下的只是一付穿着衣冠的人的躯壳。



014　　西门庆鞭罚潘金莲（明《新刻绣像批评金瓶梅》）

在《金瓶梅》众多的女性形象中，潘金莲占据着中心位置。潘金莲原是一个不幸的女人，9岁被卖到王招宣府里，后又转卖给张大户做使女，因张家夫妇不和，把她嫁给了相貌丑陋的武大郎。潘金莲出落得美丽妖娆，聪明伶俐，她对自己的遭遇和命运深为不满，曾经唱道："不是奴自己夸奖，他乌鸦怎配鸾凤对？奴真金子埋在土里，他是块高丽铜，怎与俺金色比？他本是块顽石，有甚福抱着我羊脂玉体？好似粪土上长出灵芝。奈何？随他怎样，倒底奴心不美！"但是，潘金莲对命运的反抗、对爱情的追求并没有朝健康的方向发展，而是变成了淫荡和报复，她成了一个道地的坏女人，一个毒辣无比的恶婆。她首先和西门庆私通，又怕事情败露，就用药毒死丈夫武大郎。嫁入西门庆家之后，她更是将那里当做了一个战场，为争风吃醋，她挑拨离间，恶语中伤，无所不用其极。自己房里的丫头秋菊是她煞气解恨的对象，她经常将秋菊的衣服剥光，"雨点般鞭子抡起来"，打得秋菊"杀猪也似叫"，还嫌不解恨，"又把脸和腮颊用尖指甲掐的稀烂"，于泄恨的同时，她也向别的女人示威。李瓶儿生了个儿子，受到西门庆的宠幸，这也引起潘金莲的忌恨，于是成天在屋里训练那只白狮子猫，用红绢裹肉，令其扑咬。结果，狮子猫扑向了李瓶儿的孩子官哥儿，将其吓死，李瓶儿也因此一气而亡。

潘金莲的狠毒和她的淫荡是紧紧纠缠在一起的，她的淫欲越强就越生出狠毒之心，而狠毒又反过来刺激她的淫欲。她和西门庆是旗鼓相当的一对，他们互以宣泄本能为满足，彼此并无真正的情感可言。西门庆在占有潘金莲的同时又跟众多女人发生关系，而潘金莲则背着西门庆和家里的小厮私通，后来又勾搭上了西门庆的女婿陈经济。西门庆刚死，她就和陈经济公然同居，打得火热，早把西门庆抛于脑后。在潘金莲眼里，人都是恶的，没有爱和真诚可言，只有强和弱之分。所以在这个世界里，谁狠，谁毒，谁就占上风，就得好处。潘的人性与西门庆一样，完全被扭曲了，她已不是中国传统意义上的妇女形象，而是腐朽的封建制度和新兴的商业化社会共同培育出来的一朵恶之花。

市情小说是一个美丑掺杂的世界，它映射出这个时代里平民社会所发生的一切，其真实和生动的程度为其他艺术所难以比拟。当封建社会走向腐朽、新的社会因素成长起来之时，通俗小说显得特别活跃和繁荣，人们在这种色彩斑驳、美丑杂糅、情欲并存的世界中感受着、探索着、前进着，同时也为自己创造着新的文明。

2.“情存理亡”：在冲突和较量中掘进的舞台艺术

与小说同时辉映于明代艺坛的是戏曲。自从元代开创了中国第一个戏曲新纪元之后，戏曲就成为民族特征最鲜明的一种艺术，它高度综合性的特质几乎包摄了中华民族所有的艺术门类，故而也就成为观赏性最强的一门艺术。进入明代后，戏曲在元代的基础上继续向前发展，艺术形式不断地得到提高和完善，自身的审美特质也更为突出。另一方面，她的创作者和欣赏者也在进一步扩大，上自宫廷贵族，中及文人士子，下至乡野村民，都对之发生了极大兴趣，原来仅活跃于都市勾栏中的市民艺术走向了更加广阔的空间，其性质也随之发生变化。

由于社会进程的加速，明代的戏曲不知不觉地变为了各种文化争夺的一个阵地和焦点，各个阶层都想借助戏曲表达他们的审美观点、艺术情趣。我们通过明代戏曲创作和演出的历史，可以清楚地看到当时新旧文化在这里的较量以及彼此消长的轨迹。

说到演出的形式，明朝戏曲可谓多种多样，最热闹的莫过于节日期间各地市镇的露天演出。人们在中心街道或者寺庙前面搭起戏台，请远近有名的戏班子来连台演戏，一时观者人山人海，路被堵得水泄不通。张岱在《陶庵梦忆》卷五中曾描写过多处集市的观戏情状，其中苏州虎丘八月半的集会尤为壮观，“皆铺毡席地坐，登高望之，如雁落平沙，霞铺江上。天暝月上，鼓吹百十处，大吹大擂，十番铙钹，渔阳掺挝，动地翻天，雷轰鼎沸，呼叫不闻”。前来看戏的人各阶层皆有，“土著流寓，士夫眷属，女乐声伎，曲中名妓戏婆，民间少妇好女，崽子娈童及游冶恶少，清客帮闲，傒僮走空之辈，无不鳞集”。此种露天演出是观赏面最广的一种方式，鲜明地体现了戏曲雅俗共赏的特性。

还有一种形式是家庭型的，演出地点设在私人的厅堂庭院之中，谓之堂会。据顾起元《客座赘语》卷九记载：“万历以前，公侯与缙绅及富家凡有燕（宴）会、小集，多用散乐，或三四人，或多人，唱大套北曲；若大席，则用教坊打院本，乃北曲四大套者。”与前面那种大庭广众式的露天演出相比，堂会方式要高雅得多，它的观众面也要狭窄得多，只有官僚和富绅才得享受。《金瓶梅》第六十三回中描写了西门庆家办丧事，请戏班子来做堂会的情景，这里不妨引一段为证：“晚夕，亲朋伙计来伴宿，叫了一起海盐子弟搬演戏文……点起十数枝高檠大烛来，厅上垂下帘。堂客（女宾）便在灵前围着围屏，放桌席，往外观戏。当时众人祭奠毕，西门庆与经济回毕礼，安席上坐。下边戏子打动锣鼓，扮演的是‘韦皋、玉萧女两世姻缘’《玉环记》。”西门庆是个暴发户，文化水平低，他想观戏，都是现请戏班子。还有一些大户人家或文人士大夫

爱戏成瘾，有的自己就是剧作家，他们为了看戏的方便，家里就蓄养着戏班子，如太仓的王锡爵、松江的何良俊、吴江的沈璟、山阴的张岱、南京的阮大铖等，可见这种艺术在上层人士中受欢迎的程度。其实明代帝王对戏曲亦同样怀有兴趣，开国皇帝朱元璋就特别喜欢南曲，尤爱《琵琶记》，曾“日令优人进演”（徐渭《南词叙录》）。他还赠给分封各地的亲王每人一千多种剧本及唱本（李开先《闲居集·张小山小令后序》），让他们自己组织剧班扮演。至神宗时期，皇宫中也有了专职的戏曲班子，“不复属钟鼓司，颇采外间风闻，以供科诨”（刘若愚《明宫史》）。由此可见，明代戏曲作为一种普及面极广的舞台艺术，受到了当时所有阶层的喜爱和关注。

深邈凄唳的昆山腔

入明后，北方的杂剧已度过了自己的鼎盛期，处于全面衰落的态势，而南戏则方兴未艾，逐渐扩展成一个全国性的大剧种，当时人称做“传奇”，逐步取代了杂剧的地位。曲论家吕天成指出：“金、元创名杂剧，国初演作传奇。杂剧北音，传奇南调。杂剧折惟四，唱止一人；传奇折数多，唱必匀派。杂剧但摭一事颠末，其境促；传奇备述一人始终，其味长。无杂剧则孰开传奇之门？非传奇则未畅杂剧之趣也。传奇既盛，杂剧寝衰。”（《曲品》卷上）他对南北两剧的交替及其成因做了大体的描述，前引顾起元的话也证实了这一点。

我们知道，中国的戏剧是以唱为主的，乐曲和演唱在剧中占有举足轻重的地位，因此，在传奇剧壮大的过程中，唱腔的变化亦必然成为一个重要的方面。元代部分中，我们已谈及南戏吸收北杂剧的曲调，形成南北合套的情况。入明以后，在前代成就的基础上，传奇乐曲适应着各地观众的需要，终于又演化出了流行一时的四大声腔，即浙江的海盐腔、余姚腔，江西的弋阳腔和江苏的昆山腔。这四种声腔都是在融合当地语音、语调以及该地民间音乐的过程中形成的，具有深厚的民众基础。大戏剧家汤显祖在论及此四种声腔的时候说：“南则昆山，之次为海盐，吴浙音也，其体局静好，以拍为之节，江以西则弋阳，其节以鼓，其调喧。”（《宜黄县戏神清源师庙记》）此四种声腔相比，吴浙一带的三种唱腔温丽柔婉，偏于阴柔之美，江西的弋阳腔声调高亢豪放，伴奏热烈，颇富阳刚之美。江西又曾是北杂剧流行的地区，弋阳腔的阳刚风格当也受到北方音乐的影响。

这些声腔在开始时民间特色都是很突出的，弋阳腔“向无曲谱，只沿土俗，以一人唱而众和之”（李调元《剧话》）。它还创造了“滚调”这一手法，俗称“流水板”，即用白话式的韵文在曲辞中加滚，以快速的节奏唱出。这种方式特别受到下层听众的欢迎。早期的昆山腔也是民间气息浓重的，徐渭在谈到昆腔的时候说：“今昆山以笛、管、笙、琵按节而唱南曲者，字虽不应，颇相谐和，殊为可听，亦吴俗敏妙之事。或者非之，以为妄作，请问《点绛唇》《新水令》是何圣人著作？”（《南词叙录》）正因为传奇各大声腔扎根于民间艺术的土壤之中，适应了下层民众的欣赏趣味，所以传奇剧的规模才会不断扩大。

然而，我们也应该看到，传奇这种戏曲同时也是深受文人士大大喜

爱的，特别是到了明代中叶以后，文人涉猎传奇创作的越来越多。“名人才子，踵《琵琶》《拜月》之武，竞以传奇鸣，曲海词山，于今为烈。”（沈宠绥《度曲须知》上卷）在这种情况下，文人作家和文人层次的观众势必要以自己的审美标准、艺术趣味对唱腔提出进一步雅化的要求。果然，嘉靖、隆庆年间出了一个叫魏良辅的人，适应形势的需要，对昆山腔进行了重大变革，从而带来了戏曲音乐及其唱法的又一次创新。

四大声腔中，本来昆山腔就是较为接近文人趣味的，徐渭曾指出：“惟昆山腔只行于吴中，流丽悠远，出乎三腔之上，听之最足荡人。”（《南词叙录》）魏良辅“愤南曲之讹陋”，在充分发扬其原有特色的基础上，又进一步对曲调和演唱方式进行了改动，“尽洗乖声，别开堂奥，调用水磨，拍捱冷板”，“启口轻圆，收音纯细”（沈宠绥《度曲须知》上卷），将昆山腔的音乐及其演唱提高到了一个崭新的水平。变革后的昆山腔清柔婉折，圆活流动，深邈凄唳，声情并茂，创造出一种符合文人欣赏情趣的独特的艺术境界。袁宏道曾在苏州虎丘听唱昆曲，他形容道：“比至夜深，月影横斜，荇藻凌乱，则萧板亦不复用。一夫登场，四座屏息，音若细发，响彻云际。每度一字，几尽一刻，飞鸟为之徘徊，壮士听而下泪矣。”（《袁中郎全集》卷二《虎丘》）袁宏道的描写让我们了解，昆山腔不仅乐曲和谐婉折，且演唱时的发音尤为超绝，能够表达极为微妙深幽的情愫，无怪乎明代后期昆山腔一枝独秀，超出了其他声腔，风靡全国。

通过追溯传奇唱腔的变化，可以得出这样的结论，明代的戏曲既非纯粹的通俗艺术，也非完全的高雅艺术，而是一种雅俗交错、彼此兼容的混合型艺术，两种审美文化都在对其发生影响，事实上，它已成为市民文化和文人士大夫文化互相沟通和渗透的桥梁与渠道。

传奇和杂剧的历史变革

当谈及明代戏曲的雅俗共容时，不应该忘记，还有第三种文化的存在，它就是权威文化。权威文化对戏曲的介入在元代还未曾有过，而到明代，已赫然成为一种触目的现象，首先是法律形式的干预。明初制定的《大明律》特别规定："凡乐人搬做杂剧戏文，不许妆扮帝王后妃，忠臣节烈，先圣先贤神像，违者杖一百。官民之家容扮者与同罪。其神仙道扮及义夫节妇、孝子顺孙、劝人为善者，不在禁限。"明统治者已看到戏曲广泛的民众基础，所以并未全部禁煞，而是采取有抑有扬的态度，遏制对其权威地位有"威胁"的剧作，而鼓励那些宣扬正统道德观念的作品，这依然是对艺术创造的粗暴干涉。前面提到明太祖朱元璋喜好南曲，尤赏《琵琶记》，他并非是站在艺术欣赏的角度，而是将其视为封建礼教宣传的好教材，朱元璋说过："五经、四书，在民间譬诸五谷，不可无；此传乃珍馐之属，俎豆之间亦不可少也。"（见徐复祚《曲论》）或许此也算是一种"温柔"的倡导吧。据说朱元璋为了将该剧树为样板，"日令优人进演，寻患其不可入弦索，命教坊奉銮史忠计之，色长刘杲者，遂撰腔以献，南曲北调，可于筝琶被之"（徐渭《南词叙录》），用心可谓良苦。

受到朱元璋的影响，帝王家族中竟然也出了几位戏曲作家，专以创作杂剧见长，并汇集了一批御用文人，为之推波助澜，形成了明初剧坛上的一股贵族派潮流。他们的突出代表是宁献王朱权和周宪王朱有燉。朱权著有杂剧十二种，其侄朱有燉更多，写有三十余种，一时传演颇广。李梦阳在诗中形容说："中山孺子倚新妆，赵女燕姬总擅场。齐唱宪王新乐府，金梁桥外月如霜。"（《汴中元宵》）这又超出了倡导的范围，直接进入创作了。

权威文化介入戏曲创作，实际上也有自己的审美标准，那就是以理为美，以正统道德为美。贵族派的作品每每把恪守忠孝节义等封建伦理当作美来颂扬，剧中人物往往都是理念的化身，理在作品中变成了异化于人、又统帅于人的东西。比如朱权的《继母大贤》，写了两个异母兄弟，弟弟无故打死人，哥哥出于孝悌，自愿替弟顶罪，继母又到官府大堂坚持为哥哥辩白，力争自己的亲生子、即老二应当受刑，结果官府受到感动，赦弟之罪，又封其母。在今天看来，这是一种很荒唐的逻辑。朱有燉的《薛苞认母》也属此类。又如朱权的《香囊怨》，写妓女刘盼春与周恭的爱情，刘氏受鸨母所逼，不愿接纳盐商陆源，自缢而死，死

前唱道："向人间拼舍了情郎分，到身后标题个烈女魂。"把当烈女作为自己的最高追求，这也是一个理念的化身。朱有燉还写有两个水浒戏，和元杂剧的水浒之作判若两途。《黑旋风仗义疏财》中的李逵盼望招安，自称要"改过从新，到山寨劝大哥，情愿首做良民"（据《酹江集》本）；而《豹子和尚自还俗》里的鲁智深决意下山为僧，并痛骂梁山起义军："你将这柳盗跖的门风自忖量、参详，是什么好勾当！似你这做贼的有一日拿住赃，大沉枷膊项上搨，粗麻绳脊背后绑，哪些个男儿当自强！"这哪里还是黑旋风和花和尚，他们成了作家鼓吹正统理念的扩音机、扬声筒。无论作者的手段多么高明，构思多么巧妙，曲调如何动听，以理为美本身就是与人性相抵触的，所以剧中的人物只能是人格扭曲的形象。

此种风气也传染到了传奇创作中，明前期以传奇宣扬礼教成为一种时髦，《五伦全备记》和《香囊记》就是这样的作品，前者声称："若于伦理不关紧，纵是新奇不足传。"后者则"以儒门手脚为之"（王骥德《曲律》卷二），引经据典，造成一种理念加骈俪的风气，"陈腐臭烂，令人呕秽"（徐复祚《三家村老委谈》）。戏曲抒情的特质因而受到了严重损害。徐渭曾经惊呼："南戏之厄，莫甚于今！"（《南词叙录》）可以说，明前期戏曲创作的主流实际上被控制在权威文化手中，舞台艺术的高潮迟迟未能到来。

明中叶以后，随着社会形势的变化，转机逐渐出现，实现戏剧界这场转变的正是文人作家。当时的文人对理学占领剧坛的状况非常不满，于是不约而同地推出了另外一种创作观念，这就是以情为美。所谓以情为美，就是把抒发情感、表现人性、传达文人的审美情趣作为戏曲创作的宗旨，力图将戏曲从理念的束缚当中解放出来，重新回到生活，回到人本身。这在明代戏曲史上是一次意义重大的变革，简直称得上是一次革命。有明一代戏曲的繁荣实际上正是从此时开始的。文人作家的以情为美，又可分为两个层次：一是献身政治、变革社会之情；另一是追求性爱、实现自我之情。前者表现了文人传统的角色意识和历史使命感，后者则表现了知识分子的时代观念和自我觉醒。这两种以情为美都为明代戏曲注入了新的生气。

历史剧在这场变革中担当了先锋的角色，首开风气之先。这一时期的历史剧依然打着忠奸斗争的旗号，但它们仅仅是打着旗号而已，其真正目的，并不在于对观众进行传统教育，宣扬封建的正统观念，而在于发泄对现实政治的强烈不满和愤怒，在于抒发作者心中的郁闷和块垒。也就是说，戏剧冲突只是手段，是为抒情服务的。这一类作品与其称为情节剧，不如称为抒情剧；与其称为历史剧，不如称为现代剧。李开先的《宝剑记》就是一个典型。此剧取材于《水浒传》中的林冲故事，作者对其作了很多改动。林冲本来是行武出身，作品将其改为"幼读经史"，"习读诗书"，成了一个文人化的儒将。林冲遭厄，本由高衙内调戏其妻而起，剧中却改成林冲主动上疏弹劾高俅，遭致高俅陷害。剧中林冲所持的那一柄宝剑尤其令人注目，林冲每以宝剑自比："豪放，匣中宝剑无尘障，知何日诛奸党。自奖，虽不能拜将封侯，也当烈烈轰轰做一

场。”由于受到连续的陷害和打击，他建功立业的愿望化成了泡影，在无路可走的情况下，只得投奔梁山。路途中林冲有两段唱辞，历来为人们所激赏：

按龙泉血泪洒征袍，恨天涯一身流落。专心投水浒，回首望天朝，急走忙逃，顾不得忠和孝。

良夜迢迢，投宿休将门户敲。遥瞻残月，暗度重关，急步荒郊。身轻不惮路迢遥，心忙只恐人惊觉。魄散魂消，魄散魂消，红尘误了武陵年少。

李开先作为一个富有正义感的士大夫，把自己的政治经历和挫折投射到林冲身上，借剧中人物之口倾吐了胸中的不平和感慨。这里面有愤怒，有忠烈，有苍凉，也有凄惶，“叹英雄眼底消磨，谁念我，空教人洒泪成河”！此剧故事情节虽“本不足信”（《曲海总目提要》），在关系处理上也存在不妥之处，但剧中的情感却是真实而激烈的，有一种震撼人心的力量，一种动人的美，观者会不知不觉地与之发生共鸣。

还有一部传奇值得注意，这就是梁辰鱼的昆腔剧本《浣纱记》。我们知道，改革后的昆山腔更加符合文人的审美情趣，而《浣纱记》作为第一部新的昆腔剧本，把兴邦复国和个人爱情结合起来，开创了文人传奇又一个重要传统。该戏敷演的是范蠡和西施的故事。剧本把范蠡和西施处理成一对恋人，他们为了越国的复兴，为了报家国之仇，牺牲个人爱情，承受情感的痛苦，演出了一段悲欢离合的传奇经历。作者没有观念化地处理这个剧本，而是将主人公放在两种情感的矛盾冲突之中，着意表现他们在情感面前的取舍和选择、磨难和分离，因而更突出了情爱之可贵。戏一开场，范蠡和西施在一条溪边相识，西施赠给了范蠡一束浣纱，作为爱情的凭证。以后，西施入吴，范蠡又将浣纱一分为二，两人各持一缕，带在身边。这束浣纱贯穿全剧之始终，故名之为《浣纱记》。西施是一个民家女子，感情单纯真挚，她深知“君王重托，须黾勉”，同是又对范蠡情重恩深，相思刻骨。作者将“西施捧心”的传说也附在了剧情中，设计成主人公过多地承受情感折磨而患了心疾：“为什么心儿常病疚，恨相见后更添消瘦，叹漂流，总梦到家山，怕渡溪头。”剧中的西施不是观念的化身，她是有血有肉的真实的形象。范蠡亦复如此，一方面作为股肱之臣，心存大志，“萦心曲，要修明政治，誓图恢复”，另一方面，与爱人分离的痛苦一刻也不离心头：

为邦家轻别离，为邦家轻别离，为国王撇夫妻，割恩分爱送与谁？负娘行心痛悲，望姑苏泪沾臆，望姑苏泪沾臆。

范蠡匡扶越王，竭忠尽智，本出于使命意识和正义感，一旦国仇得报，社稷恢复，范蠡就心怀坦荡地谢弃功名，远离爵禄，与西施泛舟五湖，携手天涯，去了却他个人的心愿了。这出戏有昆曲清丽悠扬、悦耳动听的声腔，加上曲折多情的故事，难怪当时人要“争唱梁郎雪艳词”了（见朱彝尊《静志居诗话》）。

当传奇领域勃兴之时，杂剧创作也出现了生机。原初宫廷贵族垄断杂剧创作的局面已被文人打破，一度沉闷的气氛开始有所回升。杂剧作为北方的剧种，本来就具有豪放激越的风格传统，如今到了明代文人手中，为适应发泄郁愤的需要，更加突出了它的抒情功能，淡化了原有的情节性，在逐渐走向案头化的同时，保持了它酣畅淋漓、慷慨痛快的特点。这一时期最突出的作品有王九思的《曲江春》、徐渭的《狂鼓史》（015）和沈自徵的《渔阳三弄》。王作以安史之乱为背景，借杜甫游春为题抒发了强烈的怨怒，他笔下的杜甫与其说是古人，不如说是作者自己。剧中的杜甫忿忿不平地责问苍天："我这里从容问苍穹，为着那平地里风波损了英雄，三三两两厮搬弄！管什么皂白青红？把一个商伯夷生扭做虞四凶。兀的不笑杀了懵懂，怨杀了天公！"从此剧起，狂怪成为杂剧当中一种特有的审美风格，表现了文人文化心态的新变。



015 徐渭《狂鼓史》（明·沈泰编《盛明杂剧》）

沈自徵的《渔阳三弄》由《霸亭秋》《簪花髻》《鞭歌妓》三个短剧构成。三作一哭、一骂、一笑，"有三种别样风味"，实际上是假古人为题，尽情发泄作者的失意与不满，人称"点点是英雄之泪，曲至此，妙入神矣"（祁彪佳《远山堂剧品》）。最为惊心动魄的是"词场飞将"徐渭的作品，他的《狂鼓史》，写祢衡应阴司判官之请，重拘曹操的亡魂，再演当年击鼓骂曹一幕。作者以千古奇快的语辞和犀如锋刃的笔调尽情

鞭挞了社会上的权佞奸邪之徒，请看：

他那里开筵下榻，教俺操槌按板把鼓来挝，正好俺借槌来打落，又合着鸣鼓攻他。俺这骂一句句锋铓飞剑戟，俺这鼓一声声霹雳卷风沙。曹操，这皮是你身儿上躯壳，这槌是你肘儿下肋巴，这钉孔儿是你心窝里毛窍，这板杖儿是你嘴儿上獠牙。两头蒙总打得你泼皮穿，一时间也酹不尽你亏心大。且从头数起，洗耳听咱。

如果说传奇剧以正面的形式抒发了文人的种种慷慨之情，那么杂剧就以夸张、狂放的形式发泄了文人的不平之气，二者虽然在风格、气度上有所不同，然而以抒情为宗的创作态度则是完全一致的，惟其有真情在作品中流动，这个时期的戏曲才可能形成一股力量，冲破理念统治的剧坛，开创出一片崭新的天地。

历史剧既然是对现实的影射，那么，总有一天它会向现代题材转化。果然，嘉靖末年第一部时事剧应运而生了，它就是《鸣凤记》。该剧描写的是当时一批正直之臣反对权奸严嵩的斗争。作品写成于嘉靖四十四年，恰为严嵩父子毁败前夕，可以想见作者需要多么大的勇气。据说该剧为文坛领袖王世贞所作。实际上，前期有一些历史剧已经在影射严嵩一事，如李开先的《宝剑记》，《曲海总目提要》谓其“特以诋严嵩父子耳”。徐渭的《狂鼓史》也因此而发（《曲海总目提要》），历史剧与时事剧在这方面是相通的。不同之处仅在于时事剧情节更逼真，时代气息更强烈，更容易引起观众的共鸣。该剧刻画了严嵩勾结宦官，迫害忠良，屈膝待敌，蹂躏百姓的凶残面貌，更塑造了十位前仆后继，不畏淫威，与严氏进行殊死斗争的正义官员。在他们当中，杨继盛是一个最突出的形象。他因弹劾严党，被施以酷刑，拶折手指，远贬南疆。然而一旦被召还朝，又连夜修书，拼死劾奸，他在唱辞中说道：“六尺微躯，一腔忠义，肯使行亏名缺？为国捐生，何虑粉齑骸骨！”面对严嵩的凶险残暴，其他谏臣的惨死，杨继盛非但没有退却，反而挺身而出，以死相抗。法场被斩之前，他从容唱道：“我浩然还太虚，丹心照千古。平生未了事，留与后人补。”其中“灯前修本”“夫妇死节”两折戏尤为杰出，在舞台上常演不衰，令人观后激愤不已，“有手刃贼嵩之意”（吕天成《曲品》卷下）。

时事剧不但拥有比历史剧更为强烈的审美效果，而且直接介入了现实生活，成为文人干预社会、表达意志的一种方式。明末清初，大量时事剧即承此而兴，人们的政治热情如火山爆发般喷涌出来，向虚伪、残酷的封建统治和权威文化发起了连番进攻，这种情况从一个侧面反映了文人自我意识的觉醒。与此同时，文人文化与市俗文化也实现了进一步的交融。

浪漫热烈的临川派

万历以后，整个社会的文化空气发生了根本性转变，反对正统礼教、反对权威文化的呼声汇成大潮，新旧势力的对比出现了重大转换，文坛上因此涌出了一股更加强大的浪漫主义潮流，戏剧界以情为美的主题也由前期的政治情感转向了对个人爱情和幸福的追求。实际上，政治热情跟士大夫的传统角色观念仍然保持着某种联系，它与权威文化的决裂是不彻底的，在某种程度上可以看作是情和理的共存和相容。而当人们站在人性的立场上，摆脱了一切人为规范的约束，向社会要求自身解放，要求个人的自由与发展的时候，以情为美的深层内蕴才得以真正实现，新旧文化的本质也才被彻底揭示出来。

前面已经指出，戏剧是多重文化的交汇，它的内涵较小说要来得丰富和复杂。如果说，以理为美代表了权威文化的审美态度，政治热情代表了文人士大夫的艺术立场，那么，对爱情自由的追求则体现了文人文化与市民文化的结合。这一点可以从题材上看出来，明后期作品的取材大都离开了正统史书，转向于小说和戏曲，内容也趋向于通俗化，如吴江派领袖沈璟的《红蕖记》《埋剑记》《坠钗记》等取材于唐宋小说，《义侠记》取材于《水浒传》，《双鱼记》《桃符记》等取材于元杂剧。临川派领袖汤显祖的“玉茗堂四梦”，有三部取之于唐传奇，而最著名的《牡丹亭》则本之于明话本小说。随着题材的转换，作品中的人物也由原来的士大夫官僚改成了商人、僧道、落魄秀才、绿林好汉及闺中小姐等中下层人物，政治色彩被大大冲淡，平民气息明显增强。在语言风格方面，反对骈俪、反对学究、提倡通俗本色成为新的风气。徐渭在《南词叙录》中指出：“歌之使奴、童、妇、女皆喻，乃为得体，经、子之谈，以之为诗且不可，况此等耶？”其后，沈璟以剧坛领袖的身份，也大力倡导“本色说”：“作剧戏，亦须令老妪解得，方入众耳，此即本色之说也。”（见王骥德《曲律·杂论》）并将其与音律说结合起来，构成了吴江派流行一时的创作理论。汤显祖也指出：“填词直如说话，此文家最上乘也，亦词家最上乘也。”（《玉茗堂批评〈焚香记〉》）可见，从题材到风格，后期的创作都有一种回归市俗、以俗为雅的倾向。

与此同时，戏剧界把“情”字作为一面旗帜公开打了出来，人们不再掖掖藏藏，顾忌重重，而是理直气壮地把情当作自己的艺术宣言。作家袁于令说：“盖剧场即一世界，世界只一情人。以剧场假而情真，不知当场者有情人也，顾曲者尤属有情人也。即从旁之堵墙而观听者，若童

子，若叟瞽，若村媪，无非有情人也。”（《玉茗堂批评〈焚香记〉序》）词曲家张琦说：“人，情种也，人而无情，不至于人矣，曷望其至人乎？”（《衡曲尘谭》）戏曲评论家王思任说：“天下无可认真，而惟情可认真，天下无有当错，而惟文章不可不错。”（《十错认春灯谜记序》）在这方面讲得最多、影响最大的是一代戏曲大师汤显祖，他一针见血地将情与理这两样东西对立起来，说：“情在而理亡。”（《沈氏弋说序》）“第云理之所必无，安知情之所必有邪？”（《牡丹亭记题词》）据说曾经有人劝他：“以你之才华，何不去讲学呢？”汤回答：“我所从事的正是讲学，你们讲的是性（也即理），我讲的是情。”（见程允昌《南九宫十三调曲谱序》）可见汤显祖是将情作为一种新的世界观、价值观来宣扬和倡导的。

在汤显祖那里，情拥有着非常丰富的内涵。前面我们已经谈到，明代的通俗小说也是扬情的，小说之情建立在市民生活的基础之上，它与人的物质欲望和生理需要紧密结合在一起，属于一种非常具体、实在的情。戏曲之情则不同，它在具备形而下素质的同时，还拥有一种形而上的意义，此种意义超出了市民文化的范畴，与当时的思想界新的人文精神遥相呼应。

我们知道，明中叶以后哲学领域出现了一种新的理学体系，它由王阳明创立，故又称“王学”。此种学说宣称“心即理”，“心外无理”，将原来客观的理念主观化、内心化，企图通过唤起人的“良知”来“净化”民众灵魂，抵抗新思想的侵入，达到维护封建礼教的目的。然而王阳明的学说不但没有挽救封建文化衰败的命运，反而为新文化、新思潮的勃起提供了一种机遇，新的思想纷纷打起王学的旗号反戈一击，向权威文化发起了尖锐挑战。这当中，李贽是最重要的一个人物，他大胆举起了反道学的旗帜，俨然成为新思潮的精神领袖。李贽也十分关心文艺创作，他借助王学以心为本的理论提出了著名的“童心说”：

……夫童心者，真心也，若以童心为不可，是以真心为不可也。夫童心者，绝假纯真，最初一念之本心也。若失却童心，便失却真心。失却真心，便失却真人。人而非真，全不复有初矣。……天下之至文，未有不出于童心焉者也。苟童心常存，则道理不行，闻见不立，无时不文，无人不文，无一样创制体格文字而非文者。诗何必古《选》，文何必先秦。降而为六朝，变而为近体，又变而为传奇，变而为院本，为杂剧，为《西厢曲》，为《水浒传》，为今之举子业，大贤言圣人之道皆古今之文，不可得而时势先后论也。故吾因是而有感于童心者之自文也，更说什么六经，更说什么《语》《孟》乎？（《焚书》卷三）

“童心说”在文艺创作界产生了巨大的反响，具体说，它的影响发生在两个层次，通俗小说家把童心当作了情欲的张本，以“百姓日用”“穿衣吃饭”为依存，表达了市民在物质和生理上的要求；进步的戏曲家又从童心中延伸出人性和至情，表达了对人的终极目标的关怀，它比前一种影响更深一层。汤显祖正是这一观念的最伟大的表述者。

汤显祖的戏剧作品共有四部，《紫钗记》《牡丹亭》《南柯记》和《邯郸记》，合称“四梦”。（早年的《紫箫记》属于一部未完成的作品。）“四梦”中《牡丹亭》成就最高，堪称绝世之作。汤显祖自己亦认为“一生四梦，得意处惟在《牡丹亭》”（见王思任《批点玉茗堂牡丹亭叙》）。《牡丹亭》又称《还魂记》，讲述的是一个离奇的爱情故事。杜太守的女儿杜丽娘生长深闺，严受拘管，一日，不满塾师的陈腐说教，自到后花园散步，闲行中受到春光的强烈感召，回房便做了一梦。梦中与一位丰姿俊逸的书生在花园中相恋，并做爱。醒来后丽娘以梦为真，竟回园中寻梦（016），依梦中所记，她找到了一株大梅树，“偶然间，心似缱，梅树边。这般花花草草由人恋，生生死死随人愿，便酸酸楚楚无人怨”。从此，杜丽娘全身心地执着于梦境的追求，而以虚伪的现实为假。她痴心不止，自画了肖像，而后竟消瘦憔悴至死，死前要求将自己葬于梅树之下。三年后，一位叫柳梦梅的书生路过这里，偶然借住园中。见到丽娘留下的自画像及题诗，他深受感动，不觉放声呼唤。杜丽娘的幽魂听到呼声，出来与柳生相会，两人冲破阴阳阻隔，私成欢爱。杜丽娘不满足于两界相隔，她要回到人间，竟让柳梦梅开坟起棺。沉睡了三年的杜丽娘幽姿如故，居然苏醒过来了！于是柳、杜二人经历了一段曲折之后，终于结成伉俪。



016　《牡丹亭》：杜丽娘寻梦（明朱元镇刻本《还魂记》）

此剧的情节的确十分离奇，它违背了一般的常理，而作者正是借助这种离奇，表达了自己的人生观和审美观。汤显祖在《题词》中说道：“梦中之情，何必非真？天下岂少梦中之人耶！必因荐枕而成亲，待挂冠而为密者，皆形骸之论也。”即是说，人间的至情是所谓常理框制不住的，它是一种更高且更美的真实，一种可以与一切常理对抗并战而胜之的力量。所以汤显祖傲然宣称：“嗟夫！人世之事，非人世所可尽。自非通人，恒以理相格耳！第云理之所必无，安知情之所必有邪！”（《牡丹亭记题词》）别说封建的伦理纲常，就是自然界的规律又岂能挡住人们对真情的追求呢？此剧不啻为一篇独特的爱情宣言。

作者最得意的是自己塑造的杜丽娘这个形象：“如丽娘者，乃可谓之有情人耳。情不知所起，一往而深。生者可以死，死可以生。生而不可与死，死而不可复生者，皆非情之至也。”（《牡丹亭记题词》）一个把爱和理想看得比生命还重要的人，一个为了爱情牺牲一切，甚至敢于向死亡挑战的人，才真正称得上是至情至性之人。这种生死不渝的真情正是明代审美文化的制高点，是当时人性所能达到的最高境界。作者把这种真情升华到价值观的高度，它实际上已超出了男女之爱的狭隘范畴，成为一种普遍的人类之爱，一种与封建理学相对立的爱的哲学。

《牡丹亭》是一曲时代精神的颂歌，一支燃烧着青春和热血的火炬，它在当时引起的轰动是空前的，“家传户诵，几令《西厢》减价”（沈德符《万历野获编》卷二十五）。受到汤显祖的感召，剧坛上掀起了一股叙写浪漫爱情的热潮，新作、佳作层出不穷，百花齐放。其中最杰出者，有沈璟的《红蕖记》《坠钗记》，吴炳的《西园记》《绿牡丹》《画中人》《情邮记》，孟称舜的《娇红记》《贞文记》，周朝俊的《红梅记》，高濂的《玉簪记》，徐复祚的《红梨记》，袁于令的《西楼记》等等，令人目不暇接。这些作品都把男女主人公的爱情当作人世间最美好的情感加以歌颂和推崇，并且不约而同地把情爱置于生命之上，所谓“年华有尽情无尽”（《娇红记》），“生生死死两情连”（《贞文记》），所谓“不识为情死，哪识为情生”（《画中人》），“堪笑人生驿路，纷纷碌碌，总跳不出情字里”（《情邮记》）。在那个封建礼教势力依然盘踞的时代，在那个商业气息日渐浓厚、金钱开始走红的岁月，剧坛这一股浪漫的潮流如同一阵清新的春风，一片灿烂的阳光，给人间带来了温暖和希望，带来了朦胧但却真实的新文化的信息。这简直是一次情感的启蒙，它的意义也许远比理论的大声疾呼要有效得多。审美文化就是这样成为新时代的开路先锋。

如果说明前期的风气乍变，还仅仅是摇动了几片树叶，那么到了后期，已成为遍地春风了。尽管旧的体制没有更新，封建政权的性质也没有改变，但依仗着商品经济强有力的依托，审美文化大胆地向那个已经腐朽沉暮、走着末路的旧社会发起了一次又一次冲击。在这种情况下，权威文化已经失去了左右人心的力量，成为春风吹拂下一尊正在融化的冰雪神像。



六、探求更新的明代诗歌散文

通俗文化繁花似锦的局面是在冲破阻力之后实现的，虽经历了一个渐进的过程，却比较单纯。相比之下，代表正统文化的诗文领域的发展要曲折得多。当整个封建文化走向衰落的时候，诗文创作也面临着严峻的抉择。在经过了痛苦的摸索之后，这一传统的高雅领地，在明中叶终于也刮起了变革的狂飙，而且一个接着一个，这昭示着正统文化内部的分裂和蜕变，标志着审美文化的转型到达了更为深入的层次。

1.呼唤汉唐：借亡灵重振士风的复古派文学

明初诗文与台阁体

由宋入元后，知识分子的地位急剧下降，心态非昔可比，那种指点江山、致君尧舜的自信和激情早已消失殆尽，无论李白式的飘逸、杜甫型的忧患，还是欧阳修类的从容、苏轼样的旷达都已无法唤起人们的共鸣和激奋。诗人们在窘迫的困境中，失落了自己的历史位置。元明易代，曾经给此种困境带来了一次转机，许多知识分子重新燃起了希望之火，以为文化中兴的时机到来了。此时，人们又听到了那久违的充满了信心和自豪的歌声：

　　大江来从万山中，山势尽与江流东。钟山如龙独西上，欲破巨浪乘长风。江山相雄不相让，形胜争夸天下壮。秦皇空此瘗黄金，佳气葱葱至今王。我怀郁塞何由开，酒酣走上城南台。坐觉苍茫万古意，远自荒烟落日之中来。石头城下涛声怒，武骑千群谁敢渡。黄旗入洛竟何祥，铁锁横江未为固。前三国，后六朝，草生宫阙何萧萧！英雄乘时务割据，几度战血流寒潮。我生幸逢圣人起南国，祸乱初平事休息。从今四海永为家，不用长江限南北。（高启《登金陵雨花台望大江》）

这首诗是明初青年诗人高启所作，它让人想起汉唐的气魄和胸襟，想起士人曾经创造过的种种辉煌。人称高启“一涉笔即有博大昌明气象”（赵翼《瓯北诗话》卷八），此诗的确代表了明初文人重塑自我形象的努力。高启是吴人，他与杨基、张羽、徐贲并称“吴中四杰”，当时有人曾将他们比作“初唐四杰”。随着朝代的更迭，一场诗歌的复兴似乎就要开始了。

　　然而，情况并不像人们想象的那样，这一生机的存在极其短暂，短暂得像一道闪电，很快明王朝对知识分子的高压和迫害就降临了。比较起来，在诸多文艺形式当中，受压制最重的倒是作为正统艺术的诗文，其他类型充其量只是被限制了创作范围而已，唯有诗文，朝廷竟直接向作家开刀。高启是被腰斩的；张羽因获罪，自投龙江而死；徐贲被逮入狱，卒于牢中；杨基则被撤职劳改，死于工所。就连被称为“开国文臣之首”的宋濂、为明王朝建国立下汗马功劳的刘基也没有逃脱被迫害的厄运。诗文创作界如霜降华林，一片凋落。这是一个值得思考的现象。众所周知，诗歌、散文与整个封建文化原本是一体的，它们早就成为封建文化不可缺少的一部分，恰如文人士大夫已成为封建大厦的重要支柱一样。凭着这种和谐、一体的关系，汉、唐创造过高度的文化繁荣，因而

也确立了知识分子的历史责任感与自信心。但是进入明代以后，这种关系破裂了，皇权畸形地膨胀，权威文化又病态地强化、扩张，二者连成一体，以各种方式拼命遏制文人的自由意志、独立精神，愚化人们的头脑，销熔人们独立思考的能力，于是诗人的厄运和文学的厄运同时降临了。其实，这决不仅仅是一个文学的繁荣与凋败的问题，它维系着大明政权的精神命脉，维系着整整一代知识分子的命运和前途。这样做，表面上造成了天下太平的景象，而实际上却埋下了深深的祸根，而封建社会的衰败也正是从那时开始的。

明初一百来年，可以说是万马齐喑、冷落萧条，但又绝非毫无声响。其时，也生出了一种文学来填补空白，附庸风雅，它就是“台阁体”。台阁体是由一批内阁大臣创始、流行于上层官僚之间的文学形式，其代表人物为杨士奇、杨荣和杨溥，人称“三杨”。从本质上来说，台阁体与南朝的宫体、宋初的西昆体是一回事，都属于宫廷文学，不过它还有自己的时代特点，那就是浓厚的道学气。杨士奇说：“古之君子为文皆本于学，学博矣，又必贵乎正。”如何才算“正”呢，那就是与“濂洛之学”“往往相合”（《东里续集》卷十八）。杨荣也说：“苟非出于性情之正，其得谓之善于诗者哉？”（《省愆集序》）总之，文学的使命在台阁体作家看来，就是“鼓吹名理”“宣扬休明”，此才算诗文的正道。台阁作家的诗多是感恩、颂德、宴游、赏景之类，外观上四平八稳，冠冕堂皇，雍容典雅，读来却让人昏昏欲睡，属于典型的御用文学。过去评论界讥其“无深湛幽渺之思，纵横驰骤之才”（《四库全书总目·杨文敏集》），实际上不是台阁作家们缺少才华，根源还在于那个时代的文化气氛。君不见，敢说真话、敢吐心声的人不都已扫荡干净了吗？除了对权威文化顶礼膜拜、山呼万岁之外，你还能做什么呢？恰如清代评论家指出的：“永乐以还，尚台阁体，诸大老倡之，众人靡然和之，相习成风，而真诗渐亡矣。”（沈德潜《明诗别裁集》卷三）其实，消亡的不只是真诗，那种支撑士大夫人格的崇高精神，那种传统文人的价值追求，还有初期被唤起的满腔变革热情，统统在这派雍容典雅的太平景象中渐近消亡。文人再一次失去了自己的历史位置，陷入深度的自我迷失。

“前后七子”与文学自救运动

时隔一个世纪，随着社会危机的加剧，随着思想钳制的放松，随着一批精英人物的崛起，一场新的诗文运动终于爆发了。它的爆发犹如在沉闷的正统文学领域响起了一声震耳的春雷，打破了那长久的郁闷和沉寂。这场运动由李梦阳、何景明等人发起，因为他们打出的旗号是复兴古学，故又称古典主义文学运动，其矛头直接指向虚假、萎弱的台阁体和窒息人灵魂的八股文。李、何等人提出：“文自西京、诗自中唐而下，一切吐弃。”（《明史·文苑传序》）这就是说，散文，真正的楷模在秦汉，不是臭腐的八股文；诗歌，最高之境界在盛唐，更不是目前流行的台阁体。此即著名的“文必秦汉，诗必盛唐”之说。这一主张在今天看来毫无新意，且有浓厚的保守色彩，但在当时却具备振聋发聩的效果，它打开了人们长期封闭的眼目，冲决了权威文化对人的精神禁锢，确确乎乎是一次文学的解放，因而理所当然地在创作界引起了热烈反响，“北地（李梦阳）一呼，豪杰四应……霞蔚云蒸，忽焉丕变，呜呼盛哉”（朱彝尊《静志居诗话》卷十）。

复古派的骨干成员有所谓七子、十子之称，其后又有李攀龙、王世贞领导的第二次复古运动，人称“后七子”，前后持续共四十年，影响遍及海内，“暨前后七子出，趋尘蹑景，万喙一声”（陈田《明诗纪事·戊签序》）。这一场古典主义运动的意义决不限于文学，从根本上说，是为了重新确立士人的角色意识，恢复知识分子的人格自尊和文化地位。自标举汉、唐这一点就能看出来，汉、唐是文人自信心最强的时期，也是封建文化的鼎盛时代，那是正统文人的一个永恒的梦。七子们多么希望重建汉、唐人的辉煌啊！所以在批判台阁体、八股文的同时，他们尤其鄙弃那种委琐、卑庸的人格，而竭力张扬那种胸怀远大、以天下为己任的汉唐精神，所谓“人生富贵岂有极，男儿要在能死国”（李梦阳《草堂歌》），“一时边将当关少，六月王师出塞难。先帝恩深能养士，请缨谁为系楼兰”（何景明《武昌闻边报》）！这样的诗句，这样的情感和意愿，在七子的诗中是每每能见到的。李、何在唐代诗人中最推重杜甫，也体现了这层意思，他们就是要把忧国解难、兴利除弊的责任再一次担到自己的身上，以这种方式来重新争得文人的自尊和独立，挽救文学的软媚、沦落，挽救士大夫人格的衰变。

救人与救文在这次复古运动当中是一致的，唯有人的自觉，才会有传统文学的自觉；唯有人的精神得救，文学才可能得救。从这个意义上

说，这又是一场传统文化的自救运动。精英们既要挽救自己，也要挽救那个正在衰败下去的封建王朝。耐人寻味的是，这场文学运动恰是以反对权威文化、反对台阁体和八股文为使命的。也就是说，为求统一，就必须首先决裂，文人文化与权威文化的分裂已经显露无遗。

文学精英们不仅是诗文的改革者，同时也是政治领域的改革派，他们将文学理想与社会理想连在一起，为恢复政治的清明，向朝中种种腐败现象展开了攻击。“前七子”集中反对的是宦官刘瑾的专政，李梦阳为此曾经下狱，险些被杀，何景明也曾上疏，称：“义子不当畜，边军不当留，番僧不当宠，宦官不当任。”二人“并有国士之风”（《明史·何景明传》）。“后七子”则与权臣严嵩展开了不屈不挠的斗争，前面提到的传奇剧《鸣凤记》就是这场斗争的一个部分。自诗文改革运动始，明朝士大夫的处事态度为之一变，那种谨小慎微、卑琐萎弱的模样被扫而除之，人人皆以伸张正义、秉持气节为荣。从一定意义上说，它的确给明代后期的局势带来了变化，万历时期东林党的崛起即受到七子精神的影响，一些东林党成员公开宣称以七子为师，而明末复社、几社等文学社团更是直接受到了这一精神的感召。直至明亡之际，陈子龙、夏完淳等英雄志士的殉国行为，都是七子精神的发扬光大，他们的斗争在一定程度上确也延缓了明王朝的覆亡。谁也不能否认复古运动对明代社会所起到的积极作用。然而，这种作用和影响同时也说明，汉、唐的和谐和统一实际上已一去不复返了，它被当今的分裂和斗争所代替。应该说，这并不是倡导者们所真正期望看到的。

作为一场文学运动，改革的根本宗旨并不在政治领域，它的第一要义在于对人的拯救。七子派最关心的还是人，为救人而救诗，这才是他们的真正目的。台阁体搞歌功颂德，又鼓吹名理，真情实感失落了，于是真诗渐亡。与此同时，一些理学家也出来凑“热闹”，推出一种所谓的“理气诗”，诸如“太极圈儿大，先生帽子高”“但闻司马衣裳大，更见伊川帽桶高”这样的诗句居然也在流行，可见，人性的异化已经到了什么程度。诗为心声，诗亡也就意味着人性的消亡，所以七子力图通过扭转诗风，重新恢复人之本性，他们提出一个“情”字来与理学派对抗。李梦阳说：“夫诗发之情乎。”“天下有窍则声，有情则吟，窍而情，人与物同也。”（《鸣春集序》）徐祯卿说：“情者，心之精也。情无定位，触感而兴。既动于中，必形于声。……盖因情以发气，因气以成声，因声而绘词，因词而定韵，此诗之源也。”（《谈艺录》）他们均指出，自然的东西才是本性原有的东西。风吹过石缝，会发出声音；人的心有了感动，便会形诸诗歌。情感的吟发如风声一般，是最真实最自然不过的，它才是诗歌之本源。岂止是诗，它也是人性之本。这种诗学观虽然前代也有人表述过，但在明代提出来，无疑具有特殊的意义。李梦阳最反对理气诗，他说：“今人有作理气诗，辄自贤于‘穿花蛱蝶’、‘点水蜻蜓’等句，此何异痴人前说梦也。”（《缶音集序》）为了清除理学对诗歌的侵害，李梦阳甚至愤而否定宋诗：“宋人主理作理语，于是薄风云月露，一切铲去不为，又作诗话教人，人不复知诗矣。”（《缶音集序》）这类极端的议论都是有很强针对性的。矫枉，就要过正，当明代诗文已严重异化的情况下，当有些人已经不知何者为诗、何者为美、何者为人性的情

况下，高举唐诗的旗帜，标举一个“情”字，就有它不容否定的价值。真理从来就是相对的。其实当时整个艺术界，都在进行这种斗争，“情”跟“理”的交战正显示出明代审美文化的转型，这一点七子派与时代大潮流是一致的，他们本身就是这股潮流的一部分。

然而诗文跟戏曲、小说毕竟不同，戏曲、小说属通俗文学，基本上代表市民阶层的意识，即便有文人作家的参与，也必然受到市民文化的深刻影响和挟裹。而市民的角色意识、价值取向一般都分外的明确，不像士大夫们那样复杂，他们也张扬“情”，那种“情”跟“欲”是连在一起的，一方面非常浅切，另一方面又非常实在。市民们当然反对理学，厌弃礼教，这种反对和厌弃跟日常生活连在一起，成为他们争取平等权利、扩大生存空间的方式和途径，成为争取新生活的手段，所以通俗文学代表的是一种全新的社会发展的方向。诗文领域却不尽然，诗文是雅文化的代表，是士大夫意识的载体，同样标举“情”字，其内涵跟通俗文学相当地不同，它其实是士大夫们生活方式、审美情趣、角色意识、文化品位的综合体现，且经过了长期的历史积淀，形成一种独特的超越日常生活之上的文化形态。汉、唐时，这种文学处于鼎盛阶段，领导了审美文化的潮流和方向，然而进入明代，情况发生了变化，雅文学处于进退两难的尴尬状态。一方面，它自己以封建文化的代言人自居，拒绝角色的转换，一厢情愿地把兼济天下与自我实现集于一身，企图重建昔日的辉煌；另一方面，以皇权为依托的权威文化以更加权威的身份临驾其上，竭力扼杀它的生存权利，销蚀它的内在生命，将它一步步逼入绝境。再从生活的层面来说，都市文化的繁荣，商业因素的增长，生存境遇的日新月异，也大大压缩了那种清高超远、不食人间烟火的士大夫文学空间，它赖以生存的土壤正在丧失。

雅文化的这种双重尴尬正是传统文人处境的真实反映。当然，七子派高喊以情代理，固然有其进步意义，可他们想抒发的到底是一种什么情感呢？七子派原本要挽救人的本性，这当然深刻，然而他们究竟想把人们带到哪里去呢？这是改革者们极难回答而又必须回答的问题。破坏旧权威并不太难，但建立一种新文学却远比人们想象的要难得多。

复古本来只是七子派的一个口号，就如中唐时韩愈、柳宗元曾经倡导过，北宋时欧阳修、王安石等人也曾经倡导过一样，人们都想借助古人来改革当代文风，创造适合时代的新文学。但是七子派身处的时代与唐宋时已大不相同了，这是一个转型的社会，旧东西正在衰败下去，新事物正在向人们走来。七子们在反对台阁体、八股文的同时，实际上还面临着一个向前走还是向后走的选择，这个选择是唐、宋时期所没有的，甚至明初的作家们也未曾遭遇过。如果说对唐宋改革家而言，创新实质上即是对传统的延续的话，那么到了七子这里，创新将意味着对传统的背叛。这的确是一次十分艰难的选择。

七子派终于选择了回归传统，此也是一种必然。于是，复古已不仅仅是一个口号，也不再仅仅是一面旗帜，它成了向古人认同的文化行为。“情”字终于也有了落实，那就是以传统士大夫的情感为楷模，舍此

一概摈弃。至于人格定位，那就更清楚了，坚守正统文人的做人准则，以气节、功名自诩，一切向古人看齐，这便是七子派文学改革的真谛和精髓。本着这种精神，七子们对古人奉若神明，宣称文至秦汉，诗至盛唐都已至善至美，无以复加，后人要做的不是发展他们，超越他们，而是以他们为楷模，亦步亦趋，模仿，效法，学得越像、越逼真，就越成功、越美。李梦阳提出了著名的格调说：“高古者格，宛亮者调。”号召学习古人作品的外在风貌，后来觉得太抽象，抓不住，干脆主张从语言文字入手，尺尺寸寸地去学。李梦阳甚至说，人们学习书法，都要临帖，以临得越像为越好，何独诗文，却要自立一个门户，求异于古人呢（《再与何氏书》）？这就是以古为美、以模仿为美的复古派的审美观。他们实际上已违背了自己的初衷，即抒真情、做真人、以自然为美。

七子的创作不能算作成功的艺术，他们作品中的意象都是陈旧的，诸如“汉京”“梁苑”“金谷”“郿坞”“昭阳殿”“长信宫”等等，这些意象并非来自生活，而是来自前人的作品，不生动、不可感；其次，作品中的语言陈旧，从词汇到句式都明显地模仿古人腔调，离开当代生活，缺乏鲜活的气息，也显不出作者个人的风格。这些就是被作者称为“格调”的东西。我们的诗人即便有一腔真情要倾诉，戴上了这副沉重的格调枷锁，其效果就要减去一半。这方面，“后七子”比“前七子”更甚，“所拟乐府，或更古数字为己作”，“文则聱牙戟口，读者至不能终篇”（《明史·李攀龙传》）。七子们为实现认同古人和回归汉、唐的审美理想，已经把文学创作的根本丢失了，这不能不说是复古运动的失败。

唐宋派与平民文风

七子派的失败并没有导致复古运动的结束，相反，明后期诗文领域的复古思潮是一个漫长的、持续不断的文化趋向，与追求时尚的维新潮流共存。这种文化现象是值得人们思考的。传统文化的惯性巨大，诗文又是这种文化的结晶，它已不可避免地走上了下坡路，却远未到寿终正寝的时刻，它依然是大多数文人士大夫的精神载体。只要社会的转型没有完成，只要封建社会没有灭亡，这种士大夫文学就将继续存在下去。而所谓新兴文化实际上又远未成熟，并无能力取代积淀深厚的传统文学，在反对权威文化的斗争中，它也需要士大夫文学的协同作战，在这种情况下，雅俗文化的并存就是一种必然现象。

　　七子的文学实践失败后，导致的不是文化选择的改变，而是复古运动内部的调整。在不改变复古方向的大前提下，有一部分文人作家转而提倡唐宋散文，其代表人物有王慎中、唐顺之和茅坤等人，人们称其为“唐宋派”。“唐宋派”实际上是一个散文派别，它崛起于前后七子之间。该派认为七子复古出了偏差，只学到了古人的形貌，所谓“以眉发相山川，而未以精神相山川”（唐顺之《答茅鹿门知县第一书》）。其原因在于秦汉散文离我们太远，语言差距太大。七子不顾这一事实，勉强以格调求之，结果就成为“腐木湿鼓之音”（唐顺之《董中峰侍郎文集序》）了。为了真正把握古人的精神，王、唐等人主张学习唐宋散文，那种文体离当代较近，且风格平易，文从字顺，便于掌握。此外，韩愈、欧阳修、曾巩等作家也都是正统士大夫的楷模，是汉、唐精神的继承者，与复古运动的宗旨并不相悖。茅坤为此特意编选了《唐宋八大家文钞》，广为宣传推崇，“其书盛行海内，乡里小生无不知茅鹿门者”（《明史·茅坤传》）。

　　“唐宋派”在价值取向、审美理想方面与七子们实际上是一致的。七子们以诗为主，故尚真情；“唐宋派”以散文为主，于是强调作家的独立精神与意志。唐顺之发论说：“至于中一段精神命脉骨髓，则非洗涤心源、独立物表、具今只眼者，不足以与此。”（《答茅鹿门知县》之二）唐顺之把此点提得很高，他认为写文章至关重要的是要有自己的本色，要具备真知灼见，即所谓“千古不可磨灭之见”，如果没有这种精神，那么文章写得再工，也不过是“几句婆子舌头语”，根本不足观。这种看法，当然是十分精彩的，在八股文盛行、作者独立意志普遍缺失的情况下，尤具警醒作用。

但是，唐宋派所标明的真知灼见、作家本色究竟是什么呢？在封建社会的转型期，它必须有所特指，而且非此即彼。前面已经指出，“唐宋派”在文化方向的选择上与“七子派”是基本一致的，在此重要的历史关头，“唐宋派”并没有用新眼光去审视现实，更谈不上与传统实行决裂，他们所谓的真知灼见不过是对传统思想的再体悟、再发挥罢了，根本不是推陈出新。茅坤在《唐宋八大家文钞》的总序中就提出了“文特以道相盛衰”的口号，再一次重复“文以明道”的腐见，而唐顺之在创作中多“搀杂讲学”，所著文章多“宋头巾气息”（《答皇甫百泉郎中》），令人感到失望。

与他们有所不同的倒是晚于唐、茅诸人，也被人们归入“唐宋派”的归有光。他的集子中有一些文章士大夫气淡薄，只是叙写家常琐事、骨肉亲情，把一贯用来阐扬大道、议论国事的散文引入了个人生活的领域，表现出浓厚的平民色彩。比如人们所熟知的《项脊轩志》：

……

然余居于此，多可喜，亦多可悲。先是庭中通南北为一，迨诸父异爨，内外多置小门墙，往往而是。东犬西吠，客逾庖而宴，鸡栖于厅。庭中始为篱，已为墙，凡再变矣。家有老妪，尝居于此。妪，先大母婢也，乳二世，先妣抚之甚厚。室西连于中闺，先妣尝一至。妪每谓余曰：“某所而母立于兹。”妪又曰：“汝姊在吾怀，呱呱而泣，娘以指扣门扉曰：‘儿寒乎？欲食乎？’吾从板外相为应答……”语未毕，余泣，妪亦泣。

阅读这些文字，使人忘却其为古文，作者于自然的叙述中，将人们带入那亲切、熟悉的生活氛围中去。唐顺之的所谓本色，所谓“千古不可磨灭之见”最后竟应在了这样一些看似平凡琐碎的文章里，可见，时代究竟不同了。

吴中风流

古典主义文艺思潮事实上存在着两个分支：一支是兼济天下型的，七子和唐宋派属于这一支；还有一支是独善其身型的，其影响不及前者来得大，但也是古典主义不可缺少的一个部分。七子派大盛于北方之时，南方以苏州为中心，也有一个作家群体在活动，人称吴中派，吴中派就属于典型的独善其身型的文学流派。其实称其为文学流派并不准确，吴中作家往往身兼数艺，如绘画、书法、篆刻等，而尤以绘画著名，所以他们实际上是一个艺术群体。吴中作家的代表人物，就文学方面来说有祝允明、文徵明、唐寅和徐祯卿四人，号称“四才子”，而文徵明和唐寅又与沈周、仇英并列为吴门画派的四大代表。在明代艺术史上，“吴中派”的分量是不可小视的，其成就甚至高出于北方的复古派，这与他们更多关注于艺术本身以及注重个人的性情有关。

吴中作家有这样几个共同特点，首先，淡薄仕进，不拘礼法。与七子派和唐宋派不同，吴中作家对政治普遍取冷淡的态度，而且厌弃做官。他们当中有的终生不仕，如沈周。更多的则是为宦短暂，后来主动放弃，如文徵明、唐寅、祝允明等。古代文人自来就有隐逸的传统，吴中作家的这种态度实际上是对此一传统的继承。隐居型文人有自矜名节、傲对权贵的习惯，吴中文人于这方面也很突出。文徵明从不肯为王府和宦官挥毫，权贵以重礼相赠的，一律未启封而送还。唐寅因科场案归乡以后，有显贵欲以重金聘其做事，唐“佯狂使酒，露其丑秽”，贵人不堪，只得放弃。如果说七子等北方派以抨击弊政、伸张正义为士大夫人格张目，那么，吴中派就以洁身自好、鄙薄名利来维护个人的自尊，二者都是传统知识分子人格的体现。如果说他们与一般隐逸者有所不同的话，那就是不拘礼法、放纵不羁这一点。祝允明表现得最突出，他好酒，好色，又喜博戏，不善治家，负债累累。每出门，讨债者相随于后。这些行为并非是无谓之举，它们与祝允明“恶礼法士”的态度是密切相关的，可以视作其反伪道学的一种特殊方式，并不违背洁身自好的做人宗旨。唐寅的放浪形骸、倜傥风流也颇为人传道，他在桃花坞建了一个别墅，“与客日般饮其中”；还写诗自炫说：“我也不登天子船，我也不上长安眠，姑苏城外一茅屋，万树桃花月满天。”（《把酒对月歌》）民间有不少关于他的传说，其言其行“往往出名教外”（《明史·唐寅传》），这似乎又有魏晋文人的影子。

从表面上看，吴中派的处世态度与七子派有很大不同，但实际上它

们又是相通的，传统型文人的仕与隐本来就是互相补充、彼此转换的。吴中文人也并非真正淡漠世事，他们只是对现实不满，感到苦闷而已。徐祯卿后来北上求仕，在京城很快加入了七子集团，并成为骨干，就是一个明证。

其次为崇尚才情，热爱山水。在艺术创作方面，七子派强调格调，重视形式；唐宋派讲精神，也强调“法”；吴中派则专尚个人的才气、天性，以抒写性情为尚，不大顾忌规矩、格式。沈周以绘画见长，其诗“但自写天趣，盖不以字句取工”（《四库全书总目·石田诗选》）；祝允明作文尚奇气，兴会神到之时，“当筵疾书，思若涌泉”（《明史·祝允明传》）；唐寅的诗歌亦尚才情，自由挥洒，“颓然自放”（《明史·唐寅传》）。与北方复古派比，吴中派作家的作品很少忧国忧民的内容，大多抒写个人怀抱，艺术方面也不拘门限，随意自由，固然有不严谨、不精炼的缺点，但真情显露，反而比北方作家为可观。绘画方面，吴中文人继承了元代赵孟頫与元末四大家的绘画传统，又融汇了宋代院画工致精细的技法，创造出一种新的绘画风格。

他们的作品多写江南的山水园林，境界蕴藉含蓄，文雅恬静，扬弃了元四大家的荒寒、郁愤，更多地体现出明代文人的从容和沉思，表达了作者的审美追求。其代表作如沈周的《庐山高图》（彩图19）、文徵明的《绿荫清话图》、唐寅的《落霞孤鹜图》（彩图20）及仇英的《莲溪渔隐图》等。此外，吴中作家也工画人物，唐寅尤为著名，他的仕女图独树一帜，其中《秋风纨扇图》描写一仕女独立平坡，手执纨扇，若有所思，画上还题诗一首：“秋来纨扇合收藏，何事佳人重感伤，请把世情详细看，大都谁不逐炎凉。”寓意深刻，表现了作者对人世的感慨和不平。绘画至吴门画派出，才确立了本朝文人画的地位，并开启了明末以华亭派为代表的文人画潮流。

第三是地方色彩和俚俗倾向。吴中作家集中在苏州，受到自然环境和文化传统的影响，往往创作上形成一种不自觉的地方性色彩，这种地方色彩被北方的作家称为“吴中诗格”。归纳起来，一是美学风格上的阴柔化，如“石湖烟水望中迷，湖上花深鸟乱啼”（文徵明《石湖》），“呼他小艇过湖去，卧看斜阳江上峰”（唐寅《题画》）等等，这类风格既源于江南秀媚的自然环境，也与作家的审美偏尚有关。二是六朝文学的余韵。体现在诗中，像“文章江左家家玉，烟月扬州树树花”（徐祯卿，引自王世贞《艺苑卮言》卷六），“钱塘苏小小，京洛董娇娆，秾芳竞桃李，清润并琼瑶”（祝允明《春阳曲》），“何处逢春不惆怅，何处逢情不可怜”（唐寅《怅怅词》）之类，体现出一种秾艳之美，有其独特的吴中风韵。三则是受到了市井文化影响，掺杂有一定的俚俗倾向。这方面祝允明、唐寅比较突出，他们对民间的流行小曲较感兴趣，往往受其影响，在自己的创作中有所浸染，但程度并不深。总的来说，吴中作家的作品依然属于古典派的范畴，也就是说，吴中作家实际上并不打算真正放弃自己的文化立场，实现价值转换，只是相对北方作家来说，创作上比较随意和自由罢了。

南北两支复古派在审美态度、艺术追求上存在着不少差别，对后代造成的影响也各有不同，但都是在同一文化背景之下产生的，其基本的价值选择也相同，那就是反对权威文化，回归旧传统，它们实际上是同一文艺思潮的产物。当社会开始由封建社会向近代社会转型的时候，不愿意正视此一重大的现实，不从事新文化的创造和探索，这无论如何是一个巨大的缺陷，它只能导致正统文学与现实的脱节。复古派没有能力来承担这项任务了，历史在呼唤新文学，于是新的改革派应运而生。

2.“独抒性灵”：标榜个性美的革新派文学

在雅文化领域，真正称得上新文学的还要数后来居上的“性灵派”，因为他们摆出了与传统彻底决裂的态度。正统文化的分裂于明中叶以后呈现为两个步骤，复古派的崛起是雅文化裂变的第一步，这一步尽管迈得坚决，但不够彻底。毕竟七子们将古人作为自己的依傍和楷模，他们缺乏强烈的现实感和开创新文学的勇气。值整个社会向着近代化迅速迈进，且通俗文化如钱塘潮水般澎湃涌来的时候，雅文学阵营终于又推出了第二次变革，这便是以公安、竟陵两支为代表的新的文学潮流。

公安派的文化心态

所谓新文学，一个最鲜明的特征就是推倒古人的偶像。公安派领袖袁宏道在《雪涛阁集序》中宣称，时代不同了，古代有古代的情况，现代是现代的情况，硬要模仿古人声调说话，就好像在冬天里穿起轻薄的夏装一样，可笑而且不合时宜。他们断言，跟在古人后面亦步亦趋地爬行，永远也别想有所建树，必须与古人分庭抗礼，才能各垂千秋。公安派辛辣地嘲笑复古派“粪里嚼渣，顺口接屁”，“记得几个烂熟故事，便曰博识；用得几个现成字眼，亦曰骚人。计骗杜工部，囤扎李空同，一个八寸三分帽子，人人戴得”（袁宏道《与张幼于》），态度之坚定、严厉，决不亚于七子派当年。革新派的这种攻击把古典派苦心构筑的大厦冲得摇摇欲坠，逐渐失去了原来的声势和号召力。

这场论争看上去是古与今之争，实际上并非那么简单。革新派们所真正要反对的，不仅是那已经过时、变得僵硬且毫无生气的语言形式，或者复古派们亦步亦趋、迂腐可笑的学古态度，更重要的，他们根本上就认为古人的审美价值观、文化立场与自己格格不入。前引袁宏道所言冬季和夏装的比喻是值得反复玩味的，其实当时的台阁体和八股文就属于“时文”，但那是新潮派们更加不屑一顾且要加以摈弃的东西。革新派想要创立的，不光是一种拥有当代语体的文学，且更是一种具备崭新内涵的、跟时代发展趋势相一致的文学，这是问题的实质。他们的口号是“独抒性灵，不拘格套”，人们因而称他们为性灵派。

这个口号里面至少有两层意思，第一是挣脱格套，直抒真情。其实复古派也是倡导真情的，他们以此反对过台阁体和八股文，但是复古派无法彻底贯彻自己的主张，尚古情结令他们失去了抒发真情的能力，传统士大夫的身份约束又使他们不愿意面对业已变化的生存现实，真情于是落空了。李梦阳在晚年时承认说，“予之诗，非真也”，“出之情寡而工之词多者也”（《诗集自序》）。性灵派看到了这一点，所以他们要挣破一切格套，自由地抒写内心，“非从自己胸臆流出，不肯下笔”（袁宏道《叙小修诗》）。这一层意思可以概括为：跟古人决裂。

第二层是解放自我，背叛传统。“性灵”一词虽非革新派所首创，但显然被他们赋予了新的内涵，它指作家个性、禀赋、天才和灵感的综合，一句话，是一种完全个体化、心灵化的东西。新潮作家们把属于个体的因素强调到高于一切，甚至独一无二的地步，这是对传统文化压抑

个性的公然反叛，也是一种更彻底的自我解放。我们知道，在那个时代，除了权威文化的压制、古人亡魂的规约之外，文士的角色意识也在制约着人们的心灵。复古派的两支，一为兼济天下，一为隐居田园，代表了文人的两种价值取向。假如“性灵派”不能从这两种角色意识当中跳出来，那么所谓新文学，所谓性灵，其实还是在老框框里兜圈子，不可能有真正的建树。“独抒性灵”这个口号的提出实际上含有与传统意识决裂的意思，这才是更深一层的解放。此一层意思，可以概括为跟旧我决裂。两层决裂使我们看清楚了，这场文学革新事实上是一次深刻的文化转型。

性灵派作家的文化心态与前人相比，确乎有了很大不同。首先，他们厌恶做官。袁宏道说：“觉乌纱可厌恶之甚。”（《龚惟长先生》）“在官一日，一日活地狱也，人亦何为而乐地狱也哉？”（袁宏道《罗隐南》）其次，他们也不愿意做清高的隐士，更不相信神仙道化。袁氏兄弟中的老三袁中道表白自己：“非官非隐，亦疑仙。”他的二哥中郎说得更为生动：“是官不垂绅，是农不秉耒，是儒不吾伊，是隐不蒿莱。是贵着荷芰，是贱宛冠佩。是静非杜门，是讲非教诲。是释长鬓须，是仙拥眉黛。”（《人日自笑》）看上去这像在自嘲，实际上却表明，新潮人物不屑于认同传统角色，宁愿让自己处于一种不对号、不确定的状态。新角色诚然难以确认，但对性灵派来说，人生的追求还是比较明确的，袁宏道曾经谈到过人生有五大乐事：

……然真乐有五，不可不知。目极世间之色，耳极世间之声，身极世间之鲜，口极世间之谭，一快活也。堂前列鼎，堂后度曲，宾客满席，男女交舄，烛气熏天，珠翠委地，金钱不足，继以田土，二快活也。箧中藏万卷书，书皆珍异，宅畔置一馆，馆中约真正同心友十余人，人中立一识见极高，如司马迁、罗贯中、关汉卿者为主，分曹部署，各成一书，远文唐宋酸儒之陋，近完一代未竟之篇，三快活也。千金买一舟，舟中置鼓吹一部，妓妾数人，游闲数人，泛家浮宅，不知老之将至，四快活也。然人生受用至此，不及十年，家资田地荡尽矣。然后一身狼狈，朝不谋夕，托钵歌妓之院，分餐孤老之盘，往来乡亲，恬不知耻，五快活也。士有此一者，生可无愧，死可不朽矣。（《龚惟长先生》）

这种极其真诚的心灵坦白是过去任何一个时代的旧文人都不敢说，也不可能说出口的，实实在在地托出了性灵派作家的审美理想：一种在肉体上和精神上都充分舒展、畅快尽致的人生。可以看出，性灵派文人的审美观、价值观与旧式文人已经大不同了，岂止不同，简直是背道而驰！有意思的是，这种以享乐为美的人生观倒是与市民阶层比较接近，它与当时整个的社会风气正相呼应。

向俗文学靠拢

其实公安三袁的文学主张在当时明显受到了平民思想家李贽的启发。李贽作为明末思想界的怪杰，本从王阳明学派的营垒中杀将出来，他的思想带有鲜明的叛逆倾向。在痛斥假道学、攻击旧伦理的同时，他对市民阶级作了充分的肯定和赞扬："市井小夫，身履是事，口便说是事，做生意者但说生意，力田作者但说力田，凿凿有味，真有德之言，令人听之忘厌倦矣。"（《答耿司寇》）这对三袁无疑是一种深刻的启迪。李贽还提出了著名的童心说："夫童心者，真心也，若以童心为不可，是以真心为不可也。夫童心者，绝假纯真，最初一念之本心也。若失却童心，便失却真心，失却真心，便失却真人。人而非真，全不复有初矣。"（《童心说》）正当袁氏兄弟为复古派声势所惑，感到迷惘、疑虑，缺乏自信时，李贽的点拨令他们心目大开，"至是浩浩焉如鸿毛之遇顺风，巨鱼之纵大壑，能为心师，不师于心，能转古人，不为古转。发为语言，一一从胸襟流出，盖天盖地。"（袁中道《吏部检讨司郎中中郎先生行状》）

这一转变最明显地体现在诗歌领域。袁中郎说过："今之诗文不传矣，其万一传者，或今闾阎妇人孺子所唱《擘破玉》《打草竿》之类，犹是无闻无识，真人所作，故多真声，不效颦于汉、魏，不学步于盛唐，任性而发，尚能通于人之喜怒哀乐，嗜好情欲，是可喜也。"（《序小修诗》）诚然，类似的话，李梦阳当年也讲过，如"真诗乃在民间"之类，但复古派绝难真正效仿民歌，他们至多只能羡慕而已。相反，性灵派却欣然将其当作营养吃下去，并且化为自己的诗歌创作。袁宏道说："世人以诗为诗，未免为诗苦，弟以《打草竿》《擘破玉》为诗，故足乐也。"（《伯修》）袁中道也声称："俚语虽可笑，多存韵致，套语虽无可笑，觉彼胸中烂肠三斗，未易可去。是以文人有俚语，无套语也。"（《江进之传》）在很大程度上，公安派的诗歌改革就是向民歌靠拢，化格套为俚俗。请看袁宏道的两首诗：

文窗斜对木香篱，胡粉薄施细作眉，贪向墙头看车马，不知裙着刺花儿。（《大堤女》）

天上一昏一旦，人间甲子周年。不分黄姑织女，夜夜乌鹊桥边。（《七夕偶成》其一）

此类作品跟市井间流行的俚曲相当接近，明显是仿效民歌而作。从民歌当中摄取灵感，成为"公安派"诗人改造正统诗歌的一条途径。过去，不

少人把性灵当作阳春白雪式的东西，实际上并非如此，从某种程度上说，它还挺俗的。在任性而发这一点上俗与性灵正相通，所以“公安派”以俗为荣。

这派作家不光在创作上借鉴民歌，他们还从审美理论上对之进行阐述。袁宏道有一段著名的“趣”说，可视为性灵的一方注脚：

世人所难得者惟趣。趣如山上之色，水中之味，花中之光，女中之态，虽善说者不能下一语，惟会心者知之。……夫趣得之自然者深，得之学问者浅。当其为童子也，不知有趣，然无往而非趣也。……山林之人，无拘无缚，得自在度日，故虽不求趣而趣近之。愚不肖之近趣也，以无品也，品愈卑故所求愈下，或为酒肉，或为声伎，率心而行，无所忌惮，自以为绝望于世，故举世非笑之不顾也，此又一趣也。迨夫年渐长，官渐高，品渐大，有身如梏，有心如棘，毛孔骨节俱为闻见知识所缚，入理愈深，然其去趣愈远矣。（《叙阵正甫会心集》）

这一段妙论显然受到了“童心说”的启示，文中所谓趣不是别的，就是人的本性流露。学问积多了，理学毒害深了，有可能丧失本性。要恢复本性，就必须返归自然，哪怕是酒肉，哪怕是声伎，也不失为一帖良药，“公安派”自己不就是这么做的吗？过去已经有不少优秀的文人作家自觉地向俗文化靠拢，如元代的关汉卿、白朴、马致远，当朝的罗贯中、施耐庵、徐渭、汤显祖、冯梦龙以及“吴中派”作家等等，然而将正统的诗文拽入俚俗的轨道，并从美学角度论证雅俗贯通之理的，以前还未有过。雅文化的转型到“公安派”手里进入了实质性阶段。

竟陵派与明末小品文

中国传统诗歌已走过漫长的历程，形成了自己固定的一套审美定势，明代以后，它与生活的距离越来越大，日益老化，但作为一种长期的心理积淀，它仍然包含有丰富的文化意蕴。“公安派”以俚俗、诙谐矫其刻板，以率意、浅切救其深婉，虽有所突破，然而实际上并未取得理想的效果。毕竟民歌不等于新诗，雅文学和俗文学仍有自己的差异和分野，仅靠高唱《挂枝儿》《打草竿》并不就能解决问题。此外，“性灵派”的文学主张实际上又要求表现独特的个性情感，俚俗与性灵，虽有一致处，也明显存在着矛盾。当率意、浅切代替格套充斥诗坛的时候，“竟陵派”的钟惺、谭元春于是又出来矫正公安，他们反对俚俗化、大众化的倾向，提倡抒写作者孤寂的情怀。钟惺说：“真诗者，精神所为也。察其幽情单绪，孤行静寄于喧杂之中，而乃以其虚怀定力，独往冥游于寥廓之外。”（《诗归序》）谭元春也指出：“夫人有孤怀，有孤诣，其名必孤行于古今之间，不肯遍满寥廓，而世有一二赏心之人，独为之咨嗟彷徨者，此诗品也。”（《诗归序》）经他们这么一提醒，诗人们才意识到，原来性灵还有更高的追求，审美风气至此又为一变。“竟陵派”的倡导是对性灵诗学的深一步掘进，所谓孤寂之美，更接近于近代的美学范畴，可以视作作家审美心态的一种深入体认。

正如前面指出的，处于文化转型的历史关口，文人士大夫的角色定位已成为一个悬而未决的问题，“公安派”好不容易从仕、隐二途中超脱出来，自觉不自觉地靠向了市民阶层，试图寻找一种归宿感，而“竟陵派”却发现，文人终应具有自己的独立位置，于是又拉开了与市民的距离。此刻，敏感的诗人才真正体味到了彻骨的孤寒。他们简直就像飘浮在宇宙中的尘埃，像广袤夜空中的点点星光，遥然无所附着。这种特有的孤凄之美就体现在“竟陵派”的诗中。请看：“晚香林气乱，寒火石灯微”（《游九华山值阴》），“寒月归鸦外，生烟闭户中”（《沧州夕发》），“细火沾林露，遥钟过浦霜”（《舟晚》），“砌虫泣凉露，篱犬吠残辉”（《夜归联句》）。钟惺的这些诗句，精深微妙地写出了一个孤独者的审美情怀，它们也许太僻涩，太黯淡，未脱古典诗学的格式，但那毕竟是诗人发自肺腑的心声。在文人尚未找到自己位置的状况下，诗还能是什么样的呢？

“性灵派”的突出成就其实并不在诗歌方面，而在散文领域。或许散文比诗歌更加自由，可以任意挥洒；或许近代文化更是一种散文型文

化，而非诗型文化。总之，晚明“性灵派”在散文领域开创了一片绚烂天地，与诗歌形成某种对照。这个时期的散文不是那种正襟危坐、铺陈大道理、进行道德说教的大块文章，而是短小轻灵的小品文。小品文真正在中国文学中占有一席位置，就是从“性灵派”开始的。讲到小品文，鲁迅曾有一段界说：“讲小道理，或没道理，而又不是长篇的，才可谓之小品。”[1]他把小品文的文体性质揭示得很明白。小品文的特点，一是篇幅短，不铺张；二是自由随意，专抒性灵；三是不以议论为主，即使议论，也非正统之言，往往悖经乖典，以嬉笑怒骂出之。从体裁上分，小品文大致有游记、书札、随笔、题跋、日记等若干类型，形式虽异，然皆为抒发文人情趣之作，充溢着个性之美，为中国古代散文开辟了一种新境界。且举几篇，以示一斑：

寒食后雨，予曰此雨为西湖洗红，当急与桃花作别，勿滞也。午霁，偕诸友至第三桥，落花积地寸余，游人少，翻以为快。忽骑者白纨而过，光晃衣，鲜丽倍常，诸友白其内者皆去表。少倦，卧地上饮，以面受花，多者浮，少者歌，以为乐。偶艇子出花间，呼之，乃寺僧载茶来者。各啜一杯，荡舟浩歌而返。（袁宏道《雨后游六桥记》）

败却铁网，打破铜枷，走出刀山剑树，跳入清凉佛土，快活不可言，不可言！投冠数日，愈觉无官之妙。弟已安排头戴青笠，手捉牛尾，永作逍遥尘外人矣。朝夕焚香，惟愿兄长不日开府楚中，为弟刻袁先生三十集乙部，兄尔时毋作大贵人哭穷套子也。不诳语者，兄牢记之。（袁宏道《聂化南》）

梅之冷，易知也，然亦有极热之候。冬春冰雪，繁花粲粲，雅俗争赴，此其极热时也。三四五月，累累其实，和风计雨之所加，而梅始冷矣。花实俱往，时维朱夏，叶干相守，与烈日争，而梅之冷极矣。

故夫看梅与咏梅者，未有于无花之时者也。……咏梅而及于实，斯已难矣，况叶乎？梅至于叶而过时久矣。廷尉董崇相官南都在告，有《夏梅》诗，始及于叶。何者？舍叶无所为夏梅也。予为梅感此谊，属同志者和焉，而为图卷以赠之。夫世固有处极冷之时之地，而名实之权在焉。巧者乘间赴之，有名实之得，而又无赴热之讥。此趋梅于冬春冰雪者之人也，乃真附热者也。苟真为热之所在，虽与地之极冷而有所必辩焉。此咏夏梅意也。（钟惺《夏梅说》）

古代散文在文人笔下，还从来没有像晚明作家这样随便潇洒过，传统的写法都被打破了。前人作文，总是竭力引读者注意他们所描绘的那个世界，到了性灵作家这里，世界本身已经不重要了，重要的是作者叙述时的那副态度，那种神气。其实他们不是在写山水，不是在叙友谊，更不是在谈什么梅花，他们真想传达的是自家那一段掩埋不住的精光灵气，是作者兀傲独立且自我美化的人格，他们的确无处不在写世界，但也无处不在写自我，世界不过是自我的外射和印证而已。更说什么明道，更说什么证史乎！对于晚明作家来说，不是文章反映了现实，倒是文人创建了一种自己的活法，所以文即是人，文与人成为统一体。

当然，小品文并不都是轻松、愉悦的，鲁迅曾经指出，晚明小品“并非全是吟风弄月，其中有不平，有讽刺，有攻击，有破坏”。又说：“小品文的生存，也只仗着挣扎和战斗的。”[2]挣扎的意思可以宽泛来理解，其实对自我价值的探索本身也是一种挣扎。同理，冲破正统观念的束缚，追求个性解放亦属于一种破坏。至于谈到讽刺和战斗，那确乎是有的，王思任的《让马瑶草》即为一篇典型作品。该文对奸佞误国的南明权相马士英进行了口诛笔伐：“职为阁下计，无如明水一盂，自刎以谢天下，则忠愤之士，尚尔相原。”“今乃逍遥湖上，潦倒烟霞，效贾似道之故辙，人笑褚渊，齿已冷矣。且欲求奔吾越，夫越乃报仇雪耻之国，非藏垢纳污之地也。职当先赴胥涛，乞素车白马，以拒阁下！”它实可当作一篇檄文来读，力量不弱于鸿篇巨制。另外，“公安派”作家江盈科的《王见之》也是一篇讽刺宦官的杰作，让人在捧腹之余获得一种泄愤的快感，且录于下：

有中贵（宦官）者，奉命差出，至驻扎地方，亦谒庙，行香，讲书。当讲时，青矜（秀才）心厌薄之，乃讲《牵牛而过堂下》一节。中贵问曰：“牵牛者姓甚名谁？”青矜答曰：“就是那下面的‘王见之’。”中贵叹曰：“好生员，博雅乃尔。”

《牵牛而过堂下》为《孟子·梁惠王》中一节，骄横的宦官胸无点墨，却又要不懂装懂，书中本未提牵牛者之名，他却偏要向秀才发问，秀才于是戏弄地回答：“就是下文的王见之。”“王见之”三字本“齐宣王看见了”的意思，而宦官不但未能发现，反而给秀才以嘉奖，充分暴露了他的无知和愚蠢。此类文章表面上不动声色，却收到了强烈的讽世效果。

除了战斗性之外，还有别的方面，如前面引过的张岱的《陶庵梦忆》，刘侗、于奕正的《帝京景物略》等，都是述风俗，记旧游，发感慨，抒不平，种种情态，皆甚可观。这里我们还无论如何不能忘记徐宏祖的《徐霞客游记》，它不是一般的山水游记，而是集探险、搜奇、科学考察和文化调查为一身的新型文体，这部日记体游记中，探究自然、开拓科学已经和艺术审美结合起来了。比如作者对湖南茶陵溶洞的描写：“……其上石窦一缕，直透洞顶，光由隙中下射，若明星钩月，可望而不可摘也……北转而东，若度鞍历峤，两壁石质石色，光莹欲滴，垂柱倒莲，纹若镂雕，形欲飞舞……中圆透盘空，上穹为顶，其后西壁，玉柱圆竖，或大或小，不一其形，而色皆莹白，纹皆刻镂，此衖中第一奇也。”（《楚游日记》）又如其对云南地下沸泉的描写：“则一池大四五亩，中洼如釜，水贮于中，止及其半，其色浑白，从下沸腾作滚涌之状，而势更厉，沸泡大如弹丸，百枚齐跃而有声，其中高且尺余，亦异观也。”（《滇游日记十》）这些文字既有观赏和美学价值，又具科学实证价值，与郦道元的《水经注》似不可同日而语了。科学小品的出现，昭示着当时文人探究自然的新的文化动向，一代新人正在成长当中。

上述种种，不管属于哪一种类型，都是作者真性情的展露，是中国文化史上一份珍贵的财产。这批被正统观念视作颓放不经的小品文其实

最接近现代人的审美观念，“五四”时期，人们重新发现了它们，并掀起写作小品文的热潮，就充分证明这一点。性灵文学崛起于16、17世纪之交，实际上成为连接古代与现代审美文化的桥梁。

[1] 《且介亭杂文二集·杂谈小品文》，《鲁迅全集》第6卷，人民文学出版社，1981年版。

[2] 《南腔北调集·小品文的危机》，《鲁迅全集》第4卷。

大美中国 | 清代卷

晚霞明处暮云重



版权信息

书名：晚霞明处暮云重：清代卷

作者：陈炎主编　　王小舒著

目录

版权信息
清代卷·大事记
前言
壹 清代典雅的末代文化
1 情系古人以古雅为美的世俗风尚
文物之癖
好书之癖
嗜古情结的民间形态
2 气韵盎然传统绘画在归宗复祖中走向集成
“四王”与南宗画派
山水精神的薪火相传
吴历与恽格
3 墨趣刀工书法篆刻将古典美推向极致
帖学派
怪诞派
碑学派
篆刻印章
4 荟萃群英工艺世界的复兴与集成
仿古瓷风
两种五彩瓷
珐琅瓷与粉彩瓷
5 华夏丰碑儒道精神在宫殿园林中的体现
故宫：有序化和对称性建筑的典范
凝固的音乐与绚丽的图画
江南私家园林
回归自然的审美追求
6 无限夕晖传统诗文最后的辉煌
继宋之后的又一座高峰
感伤美与神韵诗
清词的一片精彩
散文的复归
贰 古典精神的自我批判

1 “人生如戏”戏曲艺术与理性反思结缘
雅部与花部
苏州派
世情剧中的人兽观
2 “以曲为史”两部名剧与两种价值评判
爱情与人生：《长生殿》的反思
兴亡与离合：《桃花扇》的悲愤
3 出入幻域批判与憧憬并存的文言小说
由俗向雅的转化
用传奇法志怪：《聊斋志异》
异类之美
4 “忧患人心”中国长篇小说最后的高峰
《儒林外史》：为一代文人写心曲
《红楼梦》：替两个世界唱挽歌
叁 迎接现代的审美曙光
1 “以怪为美”反叛传统、标榜自我的艺坛怪杰
八大山人与苦瓜和尚
扬州八怪
2 渴望风雷封建末世的两位狂飙诗人
离经叛道的袁才子
骇世惊俗的龚狂人
3 “来日方长”全面革新的近代审美文化
审美与启蒙
诗界革命
散文与小说
中西文化的交融
返回总目录





①/王翚《晚梧秋影图》

画面虽不开阔，然虚实相掩，有不尽之妙。其中六株树木，或枯、或荣、或直、或歪，左边的两株甚至倚侧着斜靠在了一起，自自然然，不落俗套，可谓宽闲自在，写出了萧散、自得的情怀。



②/王原祁《桃源春昼图》

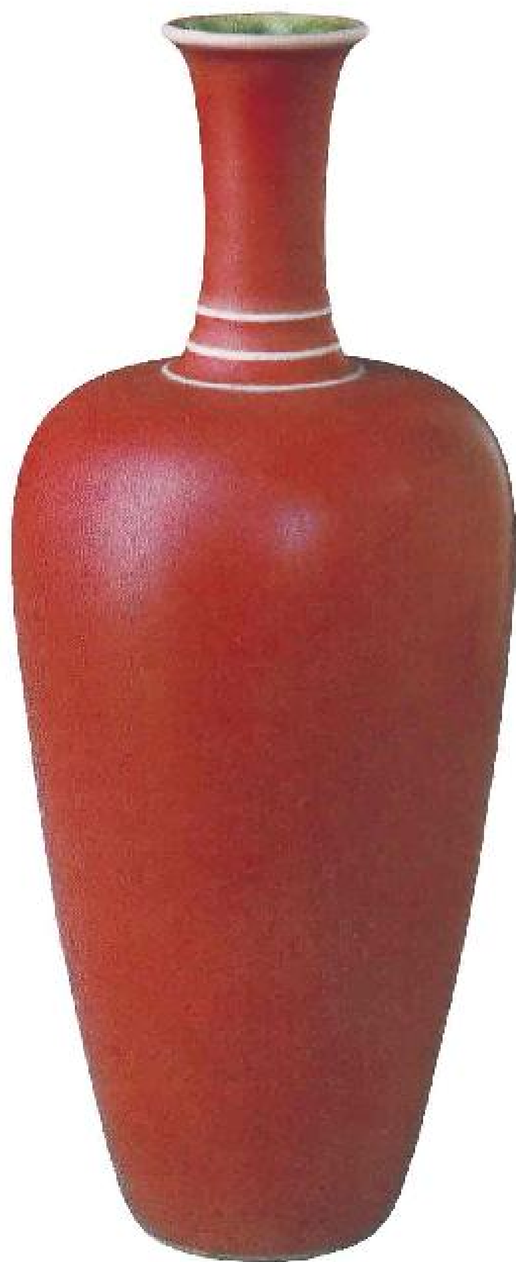


③/恽格《花卉图》

鲜似凝血，品质高贵，属清朝独创，其实乃仿明宣德之宝石红而来。



④/清　郎窑红釉瓶



⑤/清　豇豆红莱菔尊

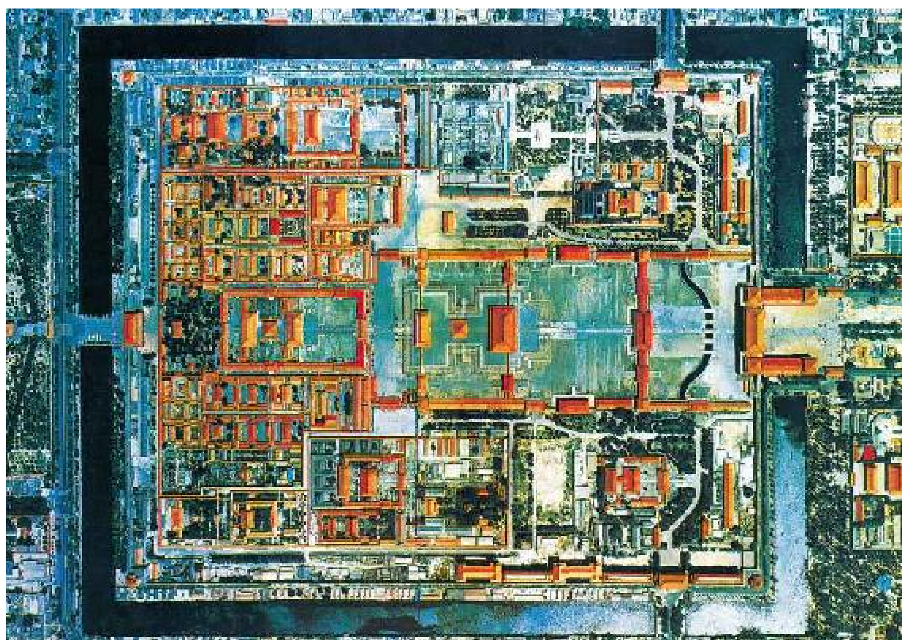


⑥/清　五彩加金花蝶纹攒盘



⑦/清　画珐琅五彩花鸟撇口瓶


⑧/清　粉彩人物笔筒

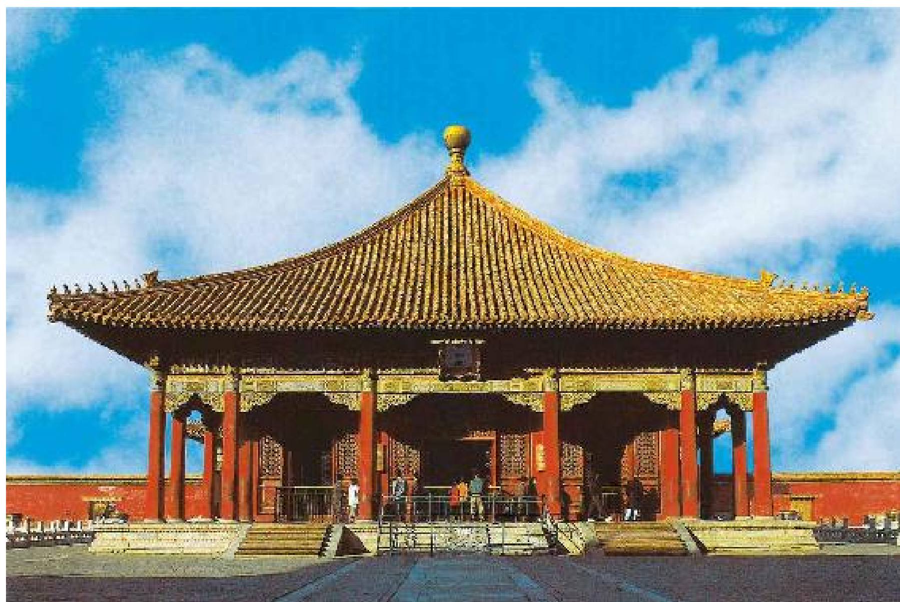


⑨/北京故宫俯瞰全景图

共拥有建筑物一千余幢，房屋九千多间，建筑面积为15万平方米。



⑩/太和殿



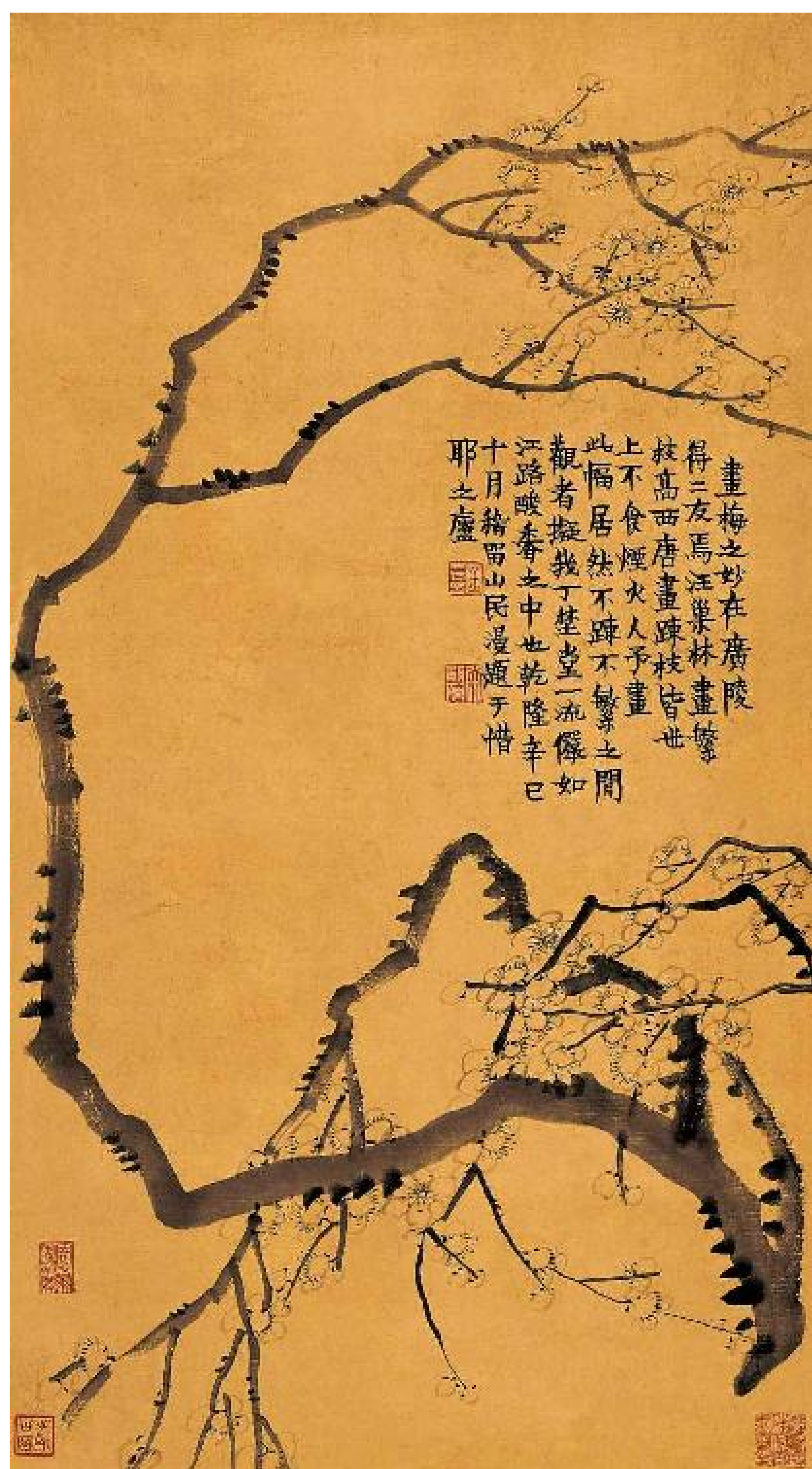
⑪/中和殿



⑫/苏州拙政园小飞虹

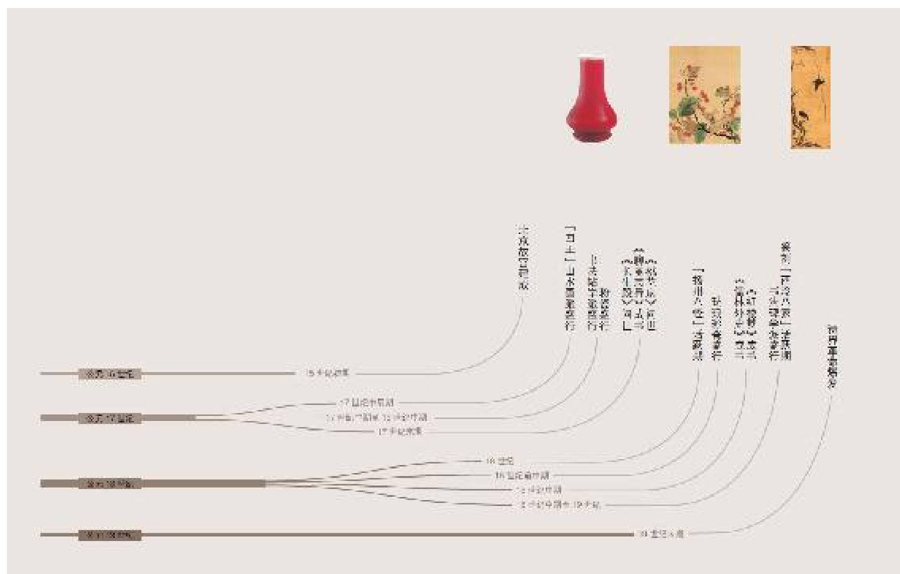


⑬/朱耷《柳条八哥图》


畫梅之妙在廣陵
得二友焉汪巢林畫繁
枝高西唐畫疎枝皆世
上不食煙火人予畫
此幅居然不疎不繁之間
觀者擬幾丁埜堂一流儼如
江路酸香之中也乾隆辛巳
十月稽留山民漫題于惜
耶之廬

⑭/金农《墨梅图》

清代卷·大事记



清文化上明显趋于保守，但所有的前代文化都在这里复活，焕发出生气，并交汇与融合，呈现出一派独特的、集大成式的华夏审美文化景观。

前言

清王朝是一个由少数民族统治的政权，然而清王朝又是一个全面接受当时先进的汉文化传统的政权，其自觉性、彻底性远远超出了之前任何一个少数民族政权，这一点为当时以及后来许多人所赞赏。

坚守文化正统，全盘继承中华历朝文化之脉络，这本来没有错，也是清王朝能够立国近三百年不被推翻的原因。然而，17世纪以后的中国，面对的世界已经发生了重大变化，西方的工业革命业已成功，科学技术迅猛发展，社会制度几经变革；国内，商品经济的发展也到了需要体制改革来适应的节点，但清朝作为中国最后一个封建王朝，却拒绝向外界学习，拒绝直面社会现实，不愿做任何改变，对外闭关锁国，对内采用束缚思想的八股取士和利用严酷的文字狱打压士人，顽固守护着既有的一切，执着对抗时代发展的潮流。

即便如此，中国社会依然沿着明朝后期的近代化趋势在缓慢、艰难地向前发展，商品化和城市化的进程也没有停止，一度甚至造就了所谓的“康乾盛世”。在社会制度没有发生根本变革的形势下，这其实是中国封建社会的最后一次辉煌，然而，也从此迈入了自己的衰亡之途。

清朝的文化在华夏历代文化中是别具一格的，他肩负起了整理和总结的任务。清代文人倾注自己的全部心力，全面地搜集、校勘、考证、梳理古代的典籍，故成就了集大成式的文献汇集，为华夏文明的传承作出了重大贡献。

清朝的审美文化也别具一格，他吸纳了历朝历代的文化因子，将它们融为一体，并进一步推向极致。比如瓷器领域，我们看到大明五彩、元青花、宋青瓷竟然重新出现在世面上，但在器型、图案、色质诸方面又比前代更精致，更胜一筹。甚至，还综合融汇了前朝的多种工艺技法，创制了珐琅彩和粉彩这样的新瓷种，让人叹为观止。

你还能看到这样一种有趣的现象，凡是前朝创制的优秀产品，在清朝一定会重现，无论是器皿、家具、服饰、车船之类日常用度，还是绘画、书法、篆刻、诗文以及小说、戏曲等艺术领域，都有对前朝的精心

模仿，且均具出蓝之效。比如小说《红楼梦》、《聊斋志异》，戏曲《长生殿》、《桃花扇》，都是这方面的典型。

然而历史毕竟是要向前发展的，社会演化的进程谁也挡不住。其实，早在康熙、乾隆年间，反对墨守前规、表现叛逆心态的审美倾向就已经出现，比如八大山人和石涛的画作、扬州八怪的艺术追求以及袁枚为首的性灵诗派的出现等。清王朝的后期，更是涌现出了像龚自珍这样的知识分子，大力呼唤变革，痛斥因循守旧，这一切逐渐成为当时社会的共识。随着西方列强的侵入，变法图存的呼声大起，一浪高过一浪，中国于是到了大变革的前夜。这也正是华夏审美文化继往开来、推陈出新的重大时刻，中国从此开始了一个崭新的纪元！

壹　清代典雅的末代文化

历史发展的步伐有时是被偶然性支配的。按照社会的自然进程，中国应该在17世纪由封建社会跨入近代的门槛，如范文澜指出的："如果明朝还能维持下去，或代替它的朝代是李自成的大顺朝，而不是满清，中国追上当时尚在开始的西洋科学，并不是什么困难的事。"（《论中国封建社会长期延续的原因》，载《范文澜历史论文选集》）种种迹象表明，封建制度在16、17世纪之交已经熟透，并进入了腐朽状态，新生的社会因素已经成长起来，历史具备了转化的条件。然而，清军的入关打断了这一自然进程，整个形势于是发生逆转。

作为北方的游牧民族，满族势力入关，对中原发达的经济的确造成了严重破坏，这不仅体现在入关之初的圈地、投充等举措对农业经济的破坏，也体现在政府于相当长的时期内推行的重农抑商政策，它严重阻碍了明中叶以来蓬勃兴起的工商型经济的势头。经济是审美文化得以依附的基础，经济的倒退必然带来文化领域相应的改变。

清政府与元统治者不同，他们在入关之初便高度认同了汉民族的封建文化，一切"仿古制行之"，俨然以正统观念的继承者自居，这一点他们比元代统治者聪明得多。为了稳固自己的统治，他们还采取了宽猛相济的两手政策，一方面恢复科举，开设博学鸿儒科，大力延揽汉族知识分子，给他们一条荣身发达的出路，又大兴编书之风，整理文化遗产，销毁有碍统治的书籍，有目的地倡导复兴古学；另一方面，对内大兴文字狱，打击一切对其统治不满的人士，造成文化的威慑气氛。对外则实行闭关锁国，驱赶传教士，封锁海关，固守"天朝无所不有"的观念，拒绝与国外进行接触和交流。这一切都使清代的文化面貌体现出浓重的保守色彩。

下层文化界的态度与政府有所不同，官方的权威文化在这里总是这样或那样地受到抵制，但在复兴古学这一点上，他们恰恰又是一致的。汉族文人固然不满政府的文化钳制政策，但他们依然选择了古学，以此维护民族的自尊，维护既有的文化底色，抵制民族压迫和欺凌。同时，出于对明政权覆亡的反思，许多人认为祸根就在于明末对传统文化的反叛。鉴于此，清人有一种明显的向传统复归的心理态势，这种心理与当

时整个的时代环境相汇合，造成了清王朝持久而深入的复古潮流。文化风气由明末的趋新陡然一变为尚故，古学成为当时最时髦的字眼，甚至成为令人肃然起敬的一种事业。审美方面，明代的以侈为美、以新为美、以自由为美消失了，代之以典雅之美，不管是什么朝代，不管是何种风格，或古朴，或雅奥，或典丽，或斑斓，只要来自古人，都受到清人的青睐和崇拜。二百余年的清王朝成了古文化的一次整体的复兴。这种复兴客观上对中国文化进行了一次全面总结，无意中完成了它作为封建文化殿军的集大成的历史使命。作为最后一种形态的古代审美文化，典雅美得以确立。

历史的轨迹是曲折的，但历史发展的总体方向不会改变，随着农业经济的逐步恢复，工商业的再次抬头，经济领域又一次出现了近代化的势头，康乾盛世的形成并没有将社会拉回到古代那种小国寡民、自给自足的村社经济中去，而是再次回向明后期的以都市为中心的生动活泼的社会格局。与此同时，正统文化的衰朽性也越来越呈现出来，恰如《红楼梦》中所说：“外面的架子虽未甚倒，内囊却也尽上来了。”在所谓的盛世的背后，历史的必然趋势与社会价值取向的矛盾正日益尖锐化，于是以反省和批判为特征的审美文化诞生了。因为清代站在封建历史的尽端，拥有着对全部封建文化进行总结、反观的视角，这种批判和反省便显得特别深邃和沉重，它简直就是一曲感慨万端的历史悲歌。从某种程度上说，这种批判性文化正是从古典主义的主根上派生出来的，是一种对母体的否定和反动，它与古典的时代氛围交织在一起，构成了中国封建社会末期特有的文化格局。

最后，具有鲜明的异端特征的近代审美文化在清代中后期奇峰突起，以怪、狂、痴、俗为标志，向典雅的复古文化提出了挑战，它们打破了古典主义一统天下的局面，开辟了近于晚明又异于晚明的一片审美天地。复古潮流日渐衰朽，新兴文化越来越显示出不可遏制的生命力，这样，近代审美文化遂成为清代文化最后也是最有特色的一道风景。

1　情系古人以古雅为美的世俗风尚

社会习尚的变化最能显示文化风气的转移，人们的审美观和兴趣点即蕴藏其中。假如说元代的风尚是以叛逆为美，以多元文化的交融为美；明末的风尚是以趋新为美，以当下的享乐为美；那么清代可以举出的、最为突出的习尚便是对古人行为的追踪和效仿，也即以古雅为美。它与明中叶七子的复古运动有所不同，七子是打着复古旗号的改革派，他们复古是带有功利目的的，范围也比较狭窄，仅可称之为一种思潮，清人的崇古则是发自内心的热爱，属于心理上向古人的全面认同，一种真正的全民性的文化活动。在复古方面，没有一个朝代可以与之相比。

这股审美风尚中，对古代文物的收集和珍藏实可算做一个突出的表现。

文物之癖

搜集文物并不是清人的独创，前朝各代皆有，可以说是中国人的一种审美习好。然而，至清代，它却达到了前所未有的程度，成为精神生活不可缺少的一个部分。

何谓文物？文物即人们俗称的古董，一方玉印、一座铜炉、一只瓷碗、一块砚石、一张古琴、一幅古画等等，这些物品在清人的眼里具有无比珍贵的价值，能够激发他们的想象力、勾起怀旧情绪，令他们如痴如醉。或许在今人看来，这些东西远不值得倾注如此的精力，闲暇时去一趟博物馆就全解决了。清代人却非如此，他们中对此大有“笃好如性命者”，只要有财力，恨不能在家中开一个博物馆，这方面，清人决不吝惜精力和钱财。当人们费尽辛苦，抛却钱财，寻觅到某件古器时，简直就像获得了绝大的一件喜事，一项成功，其兴奋和满足的程度简直让人难以思议。文人在其中自然扮演着重要角色，在文人圈子中，搜集文物属于博学好古的一项雅事，它甚至推演成了一种文化性的聚会。一旦某人得到了一件古器，必要邀请朋友们一起来观赏，考订年代和作者，品味其深奥的美学价值，交流欣赏的心得，最后必要撰文、赋诗，大大地热闹一番。比如，某人得到了一块砚石，形似梅花，质如黄玉，杂有翡翠丹砂之色，经友人考证，定为汉代灌婴庙瓦，当时就引起了轰动，文士皆为之赋诗，有人还特地作《砚考》一文，博征广引，以为凭据。又

如，有人觅得了一柄玉剑，剑长尺余，宽三寸，中凿一孔，作家朱彝尊考据说，这大概就是汉代大儒郑康成所说的大琰。典籍中无玉剑的记载，琰玉成尖锐状，应称为圭。于是作《释圭》一文（见王士禛《池北偶谈》卷十四）。

对于古器的浓厚兴趣，固然含有考订史实、增广知识的用意，但更重要的，还是为了审美，为了寻找一种情感上的寄托，这从文人聚会时所作的诗篇中可以看出来。在此，举诗人高珩为秦代古镜所作的两首七绝诗为例：

> 河山历历看来空，万古消沉向此中。便是秦时明月在，可能还照栎阳官？
>
> 兴亡转毂见何频？照胆咸阳迹已陈。多少人间怊怅事，金人辞汉镜辞秦。（《秦镜诗》之一、之三）

很显然，人们不仅仅是在赏玩一件远古的遗物，他们睹物怀古，抚今追昔，不觉感慨万千，情动神摇，这不是一般的闲情逸致所能概括的。

假如秦代还显得久远的话，明代的遗物就更令文士们动容了，这里举著名词人陈维崧为宣德窑的一件青花脂粉箱所作的《满庭芳》词为证：

> 龙德殿边，月华门内，万枝凤蜡莹煌，六宫半夜，齐起试新妆。诏赐口脂面药，花枝袅，笑谢君王。烧瓷翠，调铅贮粉，描画两鸳鸯。当初温室树，宫中事秘，世上难详。但铜沟涨腻，流出宫墙。今日天家故物，门摊卖，冷市闲坊。摩挲怯，内人红袖，恸哭话昭阳。

这哪里是在赏玩古器，分明是为亡去的明王朝哀唱挽歌。此种对前朝文物的款款深情是今天逛博物馆的人们所难以体会的。

当历史经历了重大的转折之后，前代的遗物便成了人们精神上的一种依凭和安慰。清初江南出了一位著名的诗人，叫吴兆骞，人称“江左凤凰”，他因科场案被流放到黑龙江宁古塔，在那个荒无人烟、冰盖雪封的羁管地滞留了二十余年，直到50岁后才遇赦放归。归来时，两袖空空，鬓发苍苍。朋友相见之际，他掏出几样东西供大家观览。首先是一粒绀碧色的石子，据说出于混同江中，由松脂结成，是古肃慎人的箭砮；另

外还有一枚高丽国的棋子，晶莹似玉，由水中的贝壳制成。除此之外，他又兴致勃勃地告诉众人，宁古塔东北二百多里地外，发现了一块断碑，碑文依稀可辨，书法甚佳，经考证，那里即是金国的会宁府遗址。（见王士禛《池北偶谈》卷二十三）一个远离家乡亲朋、被看押监管的囚犯，古人的遗物对他意味着什么呢？看着他苍老憔悴的面容，听着他津津有味的述说，人们似乎有所领悟，那便是他生存的唯一乐趣和理由。

古人的遗物是珍贵甚至神圣的，这种观念的确使得民间产生了很多神奇的传说。有人曾顺大运河北上，夜经高邮，看见湖中射出奇光，请人下水搜寻，打捞上来一方硕大的玉玺，背面盘龙双纽，极为气派，正面则用篆文刻着汉高祖的《大风歌》。大汉的光焰竟历千余年而不衰！有感于此，有诗人作《大风玉玺歌》。又传说某缙绅人家被狐妖侵扰，日夜不宁，一天置酒待客，堂中张挂宋徽宗的猎鹰图，用以娱宾。当夜狐妖便大大收敛，并自称如非图中之鹰项间系有铁链，几为所毙。于是家人设法爇去图中之链。隔日，果有妖狐被击毙堂下。后该家遭火灾，有人看见一只雄鹰从火中飞出，振翅而去。另有一士大夫酷好弹琴，琴技不精，家中蓄有古琴一张，轻如蝉翼，名蕉叶琴。一日在家昼寝，朦胧中见一古装人坐窗下操演蕉叶琴，琴声绝妙，闻所未闻。起身近前，人已不见。此后，文士琴技日精，与前判若两人（见王士禛《池北偶谈》卷二十），等等。这些传说虽不足信，但文人士子津津乐道之，甚至载入自己的笔记丛谈之中，它们传递出这样一个信息，清代的文士善于从古人那里吸取精神能源，激活自己的灵感，构筑古雅之美。

好书之癖

与收藏文物相关，文人均好读书。当然所读都是古人之书。清代的北京城有两个较大的文物市场，一个在慈仁市，那里的古玩无所不有，也兼有古书出售；还有一个在琉璃厂，那儿主要是书市。购书、藏书和读书也是文人生活中的大事。欲读书，首先要购书，所以这两个市场，京师的文人没有不去的。许多在京城任职的文士了却公事以后，整天泡在那里，几至废却饮食。购到一部稀见的善本，自然要兴奋好几天；一旦错过某次机会，有为之卧病数日爬不起来的。对古书之钟爱，可谓上瘾成癖了。明代的公安三袁提出见从己出，不曾依傍半个古人，反对借古人以炫耀，“倚势欺良”，而清人则以多读书为荣，以博学强记为尚，即使再有才华、天资超逸的人，没有大量的古书阅读功底，也要被人轻

视。传说乾隆朝有一个隐姓埋名的士人去找当时的大诗人袁枚，奉上一纸文笺。纸上抄录了一百二十条冷僻的典故，请袁释解。袁枚读书甚富，但绞尽脑汁，只解出二十余条。于是发函遍请城中名士，一起“攻关”，仅得五十条。再分头查找古籍，竭尽全力，寻出一百条。数日后此人再来，将剩余难典一一解答，并讥笑名士们读书太少，在座文士一时皆觉惭愧。据传，该士人已将最大的类书《古今图书集成》通读七遍了！（见徐珂《清稗类钞·文学类》）在考据成风的清代，这绝非仅有的特例。

众所周知，中国的典籍浩如烟海，国人自古就有好读书的传统，然而读书之多，知识之博，风气之浓厚，前代的确无法与清人相比，这还是与嗜古情结有关。很多人束衣减食，终日枯坐，精力、兴趣全都投在了读书上，古书给他们带来了无穷的欢愉，也令他们忘却身边的一切。当其凝神冥求、“耳目俱废，块然不复知有形骸”（《清稗类钞·经术类》）时，已经进入了一种审美的境界，时间和空间的限制都被打破了，读书人的精神与古人的精神实现了沟通和交融。在这种时候，清人能够清楚地感觉到自己与古人间那种不可分割的关系。这种体验与他们在获得一件古文物时的感觉其实是相同的。这就是古雅之美。

嗜古情结的民间形态

嗜古之风又岂止在文人当中盛行，商人的兴致决不在其下。清代的商人多是喜好附庸风雅的，越有钱的越如此。他们一方面结交名士，努力进入文化圈子；另一方面千方百计收购文物，建构自己的“小博物馆”，以示古雅超俗。浙江有一富商好集古人砚石，他所收藏的古砚都镌有名人铭文，文物价值很高。几十年来，竟集至百方，一一制匣保存，所费巨万。（见徐珂《清稗类钞·豪侈》）又有一巨商嗜好古人词曲，专门收集古曲谱，家中打制了十多个书橱，里面装满各种不同版本的曲谱，多为世上不见之本。（见李斗《扬州画舫录》）还有一商家喜藏古人字画，尤好古印章，闻见必求，不遗余力。所集有金、银、玉石、玛瑙、珊瑚、象牙、竹根，无奇不有，自称“印癖先生”。有一次，在某位朋友家见到一方古铜印，属汉代遗物，起先欲用重金购买，朋友不允，于是竟长跪不起，直到对方迫于无奈答应他为止。（见钱泳《履园丛话》卷十四）嗜古之精神也可见一斑了。商人的好古有的属于私人爱好，用以怡情悦志，陶冶情操，有的则是纯粹为了粉饰门面，标榜风雅。由于商人的介入，文物市场的价格明显见长，一方宋代的砚石竟与

同样重量的黄金相等，这使得一般的市民望而却步了。话又说回来，商人鉴赏能力不强，往往花了大价钱，买回的却是赝品。有的人不知道，还当做真品收藏，而有的人知道了也无所谓，只要别人认不出来，目的就算达到了。总之，商业化的操作使得搜集文物之风也染上了世俗的色彩。

尚古潮流并不限于商贾，在民间也广泛地流行，每到节日，城市中的一些景点，如花园、庙宇等，都会张挂名贤字画，陈设彝鼎图书，免费供人观赏。于是男女老少，各色人等，识字的、不识字的，懂行的、不懂行的，都会前来领略，普通市民的文物知识大概就是在这种场合下培养起来的。它使世俗的娱乐活动增加了典雅的意味，并为雅文化作了普及和传播，有意无意地提高了全民的审美品位。这就是古雅之美。不要小看这些风俗习尚，它们是一个社会审美文化的底色和基础。

2　气韵盎然传统绘画在归宗复祖中走向集成

全社会的尚古之风营造出清代260年间持久而浓厚的古典氛围。这一氛围所导致的最突出之结果就是艺术领域的高度繁荣，它是中国古代最后一次艺术的辉煌，带有集大成的意味。如果说历史的长河到这里形成了一段曲折和回旋的话，那么作为补偿，审美文化正于此绽开它绚烂的一片晚霞。

我们在这里首先要提到绘画。入清以后绘画成了热门艺术，一改前期少数人独擅的局面，“国朝士大夫多好笔墨，或山水，或花草，或兰竹，各随其所好，其宗法或宋，或元，或沈、董，用笔有枯秀，有淹润，亦各随其性而自成一风裁”（张庚《国朝画征录》卷上）。连清朝皇帝也加入了这一“好笔墨”的行列，顺治、康熙、雍正、乾隆四朝皇帝皆雅好绘画，富于收藏，康熙帝还曾敕撰《佩文斋书画谱》，尽收前朝有关绘画的典籍，成就了中国绘画史上的一部宝典。在这种风气推动下，大大小小的画家自然层出而不穷。有人曾做过统计，清代可称为画家的不下六七千人，堪称极盛。这当中清前期又成为高峰，一时名家林立，争妍斗艳，美不胜收。当时还形成了众多流派，如娄东派、虞山派、吴派、宣城派、桐城派、金陵派、武林派、扬州派、江西派、画院派等，皆有可观之成绩。而成就最高、影响最大、处于中心地位的当推以四王为代表的文人山水画派。

“四王”与南宗画派

四王指四位集大成的画家，他们是王时敏、王鉴、王翚和王原祁。此四人被视做清代山水画的正宗，当然也是复古主张最有力的倡导者。有人对山水画做过这样的划分：“中国山水画的审美境界，大致上可以一分为三，宋人侧重于物境美，故以丘壑为胜，元人侧重于心境美，故以人品为尚，以四王为代表的清代正统派则侧重于笔墨美，故以传统为宗。”（徐建融《清代书画鉴定与艺术市场》附录一）以传统为宗也即以复古为宗。可以这样来概括四王，他们力求在继承前人传统、融会贯通的基础上，确立古雅美的风格，创造一种博大深厚的艺术境界。

四王的领袖人物是王时敏。时敏字逊之，号烟客，江苏娄东人，生活于明清之交，实际上是明遗民。少年时，他曾从明代山水画大师董其

昌学绘画，董其昌以古人为师及划分山水画为南北宗的观念对王时敏产生了重要影响。王时敏奉古人若神明，收购保藏古画，不遗余力。据记载，他每获得一轴名画，必关门闭户，独自一人，对画沉思。一旦有所领悟，会高兴得绕床大叫，拍掌跳跃，“不自知其酣狂也”（张庚《国朝画征录》卷上）。我们知道，唐代张璪曾有过“外师造化，中得心源”的名语，以心和物为绘画之两极。到王时敏，又增加了古人一端，构成三极。年轻时他每次出远门，都要带上几十幅缩写的古人画册，一路上对景揣摩，凝神体会，在自然和古人之间寻找沟通。他的审美领悟本身，已掺入了深深的古典因素。说到复古，王时敏又不同于其他各家，他上承明末董其昌，建立了一个宗法体系，说：“书画之道，以时代为盛衰，故钟、王妙迹，历世罕逮，董、巨逸轨，后学竞宗……唐宋以后，画家正脉，自元季四大家，赵承旨外，吾吴沈、文、唐、仇，以及董文敏，虽用笔各殊，皆刻意师古，实同鼻孔出气。”（《西庐画跋》）这段话勾画出了一条从董源经元四家到明吴门画派直至董其昌的线索，此就是南宗派的“画统”。王本人的绘画正是以黄公望为楷模，旁及其他诸家的。

王氏虽倡为复古，他的作品却不是古人的刻板临摹，原样照搬，当属于那种功力深厚、拥有生命力的艺术，这在相当大的程度上得益于他的集众家之长。比如王时敏的名作《答菊图轴》，整体构图效仿黄公望，山石的披麻皴画法会让人想起大痴的笔墨，但树木的晕染、用墨的繁密又明显借鉴了王蒙。另一幅《落木寒泉图》，干笔渴墨，虚灵松秀，有倪瓒的风调，而在构图和某些用笔上又具有董源、赵孟頫的特点。作者融诸家为一体，注入自己的审美经验，于是便创造出一种洋溢着浑成美的杰作。值得深究的不仅在此，我们知道，黄公望的画乃是自我人格的一种外现，那种荒寒孤寂之气是一般人无法效仿的，王鉴曾指出：“独大痴一派，吾娄烟客奉常深得三昧。”（《染香庵跋画》）恽南田进一步指出：“痴翁画，林壑、位置、云烟、渲晕，皆可学而至，笔墨之外，别有一种荒率苍莽之气，则非学而至也。故学痴翁，辄不得佳。臻斯境界，入此三昧者，唯娄东王奉常（时敏）先生，与虞山石谷子耳。”[1]王时敏专以黄公望为宗，这与其本人的遗民身份，以及独立不阿的性格应有内在之关系。根据史书记载，王时敏鼎革后长期隐居太仓，啸咏烟霞，优游笔墨，不俯仰世俗，在处世态度上与黄公望实有相同之处。他所承继古人的，除了画学之外，实际上还有一种人格精神，这是支撑古典派画家并使其艺术具有生命力的内在原因所在。

四王中另一位与王时敏年龄相仿的作家是王鉴。鉴字圆照，号染香

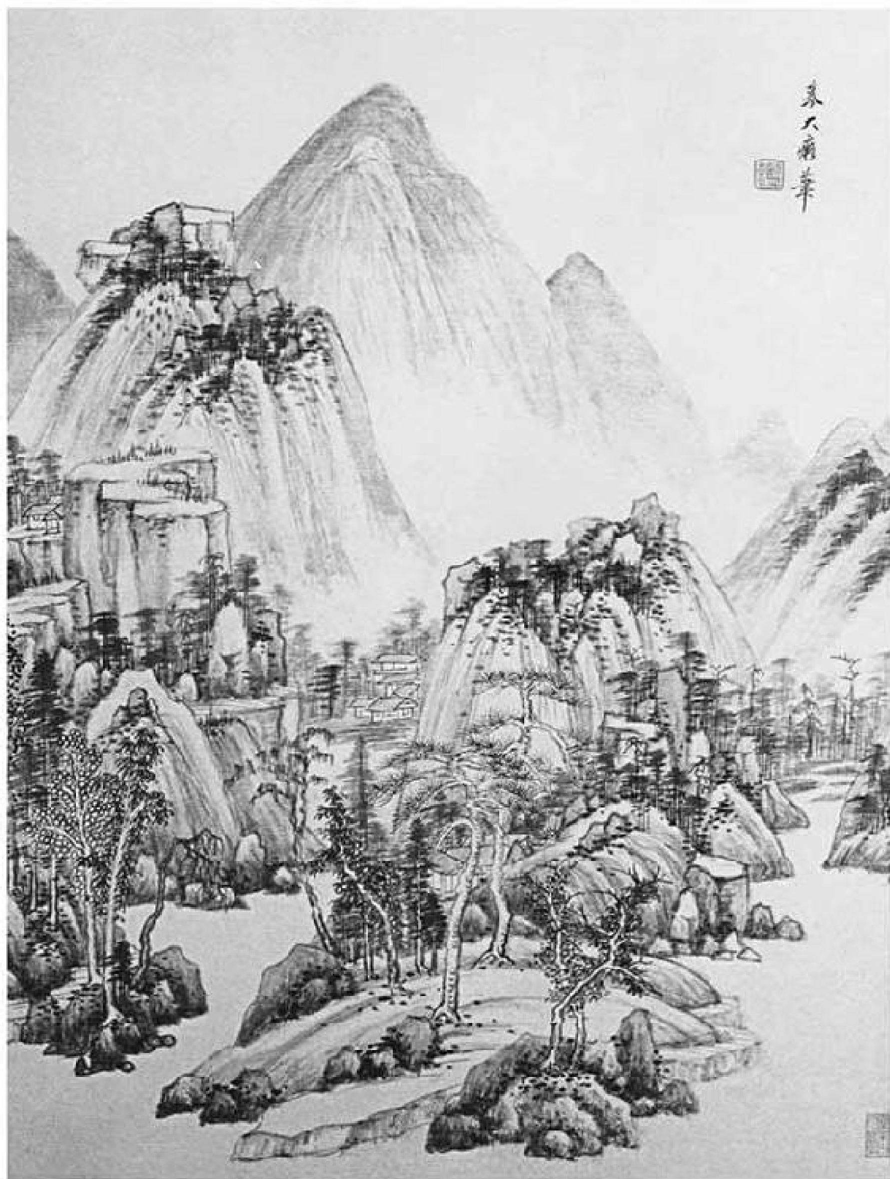
庵主。从辈分上讲，他是王时敏的族侄，而年龄及经历实与之相仿。王鉴的绘画观与王时敏相同，认为："画之有董、巨，如书之有钟、王，舍此则为外道。惟元季大家，正脉相传，近代自文、沈、思翁之后，几作广陵散矣。"（《染香庵跋画》）可以说，推崇南宗一脉是娄东派的共同主张。然而在创作实践上，王鉴的取法要明显宽于王时敏，他曾遍摹唐、宋、元、明四朝名家，"务肖其神而后已"（张庚《国朝画征录》卷上）。与前者比，王鉴更具有集大成的特色，综合性也更强。如果说王时敏以干墨皴笔为主，体现了元人特色的话，那么王鉴的作品就在皴擦之外，又加了晕染之法，创造出一种沉雄古逸的风格，人称"刚柔并济，巧拙兼施，生熟互用，平淡绚烂，具罗笔端"（吴湖帆《王圆照山水册跋》）。王圆照还擅画青绿山水，作品清丽幽雅，工致秀润，别有一种娟静隽永的韵味，令人览之，神往不已。这种脱俗超凡的风格当然不仅是技巧的因素所导致，它更是作者审美心态的表达，是诗意化人格的体现。

文人山水画发展到清代，可以说是进入了彻底成熟的境地，它不再是随意地挥洒，也不再是精粗并陈，它的每一个部分都经过高度的提炼，完全经典化了。正因为如此，追求典雅，追求精工，追求沉雄与娟秀的平衡，追求浓厚的书卷气息，一句话，追求纯粹的文人情趣，便成为画家努力的目标。王鉴的画作正鲜明地体现了这一特点，他的代表作《梦境图》、《仿古山水册》（001）、《仿宋元山水册》、《夏山图》虽说都是模仿古人而为之，实际上已非古人之原貌，而属于清代古典主义艺术的典范。

山水精神的薪火相传

若按照年龄划线，四王可分为两代人，王翚和王原祁皆属于晚辈。王原祁是王时敏的孙子，字茂京，号麓台；而王翚为江苏常熟人，字石谷，号耕烟散人，他也是在王时敏和王鉴的教授和培养下成长起来的。一般认为王翚在四王中成就最高，王时敏和王鉴对其均推崇备至，王时敏甚至称这位晚辈为老师。王翚的特长在于突破南北宗的局限，将过去互相对立的两派风格融为一体，这方面他实现了对老师和画统的突破。王翚也曾遍临前代诸家之画，从唐代的王维，五代的董源、巨然、荆浩，到宋代的李成、关仝、惠崇、米芾、刘松年，再到元代的赵孟頫、四大家。通过全面的临摹，他认识到"画理之精微，画学之博大如此，而非区区一家一派之所能尽也"（《清晖画跋》）。由此，他提出了自己的

绘画主张：“以元人笔墨，运宋人丘壑，而泽以唐人气韵，乃为大成。”（《清晖画跋》）这是古典美学思想的经典性表达，其气魄、其胸襟、其眼光都是了不起的。后人因其越出了娄东一支的樊篱而将之称为虞山派，其实他的美学观和创作实践也是对二王尤其是王鉴的继承和延伸，属于古典画派合乎逻辑的发展。



001　王鉴《仿古山水册》

在绘画理论的总结方面，王翚的贡献似乎亦超过他的老师。他提出

不少精辟的见解，比如论用墨，他说："画有明暗，如鸟双翼，不可偏废，明暗兼到，神气乃生。"又比如论用笔，他认为："皴擦不可多，厚在神气，不在多也。气愈清则愈厚。"（《清晖画跋》）王翚虽然多摹古画，"一树一石，皆有根据"（张英《笃素堂文集》卷九），但却反对刻板、拘谨地泥古，而提倡灵活和自在，论画石时他指出："画石欲灵活，忌板刻，用笔飞舞不滞，则灵活矣。繁不可重，密不可窒。要伸手放脚，宽闲自在。"（《清晖画跋》）这些见解都是中国画学的宝贵财富，富有深刻的美学意义。

王翚的画似乎以中年为好，作于55岁的《晚梧秋影图》（彩图1）最富情致，实在是一种美好人性的表达，今天仍给人以丰富的审美享受。他的画与二王比较，荒寒之气减少了，有些作品明显地透露出暖意，这大概是与时代的变迁有关吧。另外他晚年的作品明显不如中、青年时期，程式化的特征较为明显，整饬有余，而灵气不足，这不能不使人联想起其60岁时受到康熙帝嘉赏一事，当时他受任主持《南巡图》的绘制，获得了成功。事后虽然辞官南返，然而身价腾贵。名宦延赏恐怕对作者的精神造成了相当影响，画如其人，更如其心，是勉强不得的。

古典派的传统是一种艺术体系的承接，也是一种文化精神的薪火相延，这种精神到王原祁受到了更大的考验。四王中，王原祁是唯一入清廷做官，并且成为职业宫廷画家的。在朝任职期间，他受皇帝委任，主持了《佩文斋书画谱》的编纂，并且绘有若干应制之作。今天我们看到的《松溪北馆》《江村花柳图》等作品即属于此类，满卷春意盎然，一派升平景象，明显已属于院体画了。但他毕竟是王氏家族的成员，家庭传统对其为人和创作濡染至深，他绝不会因此改变自己的基本审美取向。王原祁的一生，创作主流还是继承乃祖王时敏的衣钵，崇尚南宗，尤其是元代的黄公望。他有大量临摹黄大痴的作品，对黄作的景仰之情，至老不衰。王原祁不但从技法上揣摩黄氏，更从精神上去接近这位古代画家，他曾说："笔墨一道，用意为尚，而意之所至，一点精神在微茫些子间，隐耀欲出，大痴一生得力处，全在于此。"（《麓台画跋》）这确实像一位真正的艺术家说的话，非一般职业画家所能见到。

王原祁的创作原则也仍是提倡士气，反对媚俗，见《桃源春昼图》（彩图2）。他宣称："作画搦管时须要安闲恬适，扫尽俗肠，默对素幅，凝神静气。""若毫无定见，利名心急，惟取悦人，布立树石，逐块堆砌，扭捏满幅，意味索然，便为俗笔。"（《雨窗漫笔》）王原祁长于

作浅绛山水，这也是由学大痴而来，每作一画，事先必展纸审顾良久，举一笔，又需审顾反复，皴点、擦染，疏密相间，半月后方成，可见其态度的严谨。就笔墨的耐人寻味、意韵的浑成深厚来说，他甚至胜王翚一等。后人评价其作云："熟不甜，生不涩，淡而厚，书卷之气，盎然笔墨之外。"（张庚《国朝画征录》卷上）当时作家姚鼐更有诗赞叹云："幽谷苍苍拥烟树，树底明流沙石布。画中取势作低平，已是人间最高处。"（《题麓台山水》）达到这种境界，实是发扬古典主义艺术精神的结果，它也是王原祁保持洁身自好、抗拒官场侵蚀、坚守独立人格的依凭。王本人说过，每完成这样的一幅画，便觉得心中欣悦，倒头入睡，分外香甜，能体味到人生的真趣。清代古雅之美具有长久不衰的生命力，能在中国艺术史上占有一席不可动摇的位置，其原因恐怕也在于此。

吴历与恽格

四大家之外，与其地位接近的还有吴历和恽格，二人都曾从师于王时敏，而造诣各殊。吴历为常熟人，与王翚同乡，字渔山，号墨井道人，史书称其"清洁自好，不谐于世，弹琴咏诗，萧然高寄"（鱼翼《海虞画苑略》）。其画墨重气沉，拙朴浑厚，不如石谷声名显赫，却心思独运，不肯一笔寄人篱下，具有鲜明之个性。吴历于50岁时入天主教会，曾去过欧洲，晚年之作云气绵渺，林木蓊翳，有人认为融入了西洋画法，所以别具一格，见《秋山图》（002）。吴历兼工诗，其题画诗有云："一曲晴雨山，几株古松柳。笔到豁崖处，白云与泉走。"（《与沈子冷论元人画》）"水折去茫茫，溪回树色黄，晚峰云散下，秋涧叶纷纷。"（《题晚峰秋霁图》）吴历还好以陶渊明、谢灵运山水田园诗比拟南宗派之画，对中国的诗画艺术体悟颇深，见解独到。

002　吴历《秋山图》

恽格字寿平，又字正叔，号南田，江苏常州人。早年也工山水，自

视甚高，后见不能超越王翚，“耻为天下第二手”，于是改而攻花卉。恽南田的花卉（彩图3）效仿北宋徐崇嗣，以没骨花闻名于世。所谓没骨花，即不用笔勾勒轮廓，全以水墨和彩色晕染而成。此种画体自宋以后，流为浓丽富妍，品格庸卑。恽格洗脱畦径，以天真澹泊之意入画，别开生面，令人耳目一新。他曾在《南田论画》中表述过自己的审美观，认为表现花之绰约妖冶、娇媚可爱并不难，难在写出花的挺拔之意，而唯有具备挺拔之质，再饰以妖冶之容，方才为真美。他本人的花卉作品便具有此种气质，清丽冷艳，品格极高。恽格在当时赢得了极高的声誉，与吴历二人并列于四王之后，合称“六大家”。

古典主义画派的流风余韵，披靡有清一代，经久不息。此正是古雅美在绘画界的典型体现。

3　墨趣刀工书法篆刻将古典美推向极致

在以古雅为美的有清一代，与绘画同时绽开的另一朵艺术之花是书法。古人说书画同源，中国文字的构造方式和书写习惯与绘画的确有着不解之缘，随着历史的推移，它亦成为一门与绘画同样悠久，且万古长新的造型艺术。至清代，这种艺术更体现出集大成的辉煌。

帖学派

历来书法界都将明末与清初连在一起，因为清初的书法流派都是从明末继承发展而来的，其中董其昌一支尤其受到时人钟爱，被奉为正宗。董其昌身兼画家与书法家，他的书法集宋元诸家之长，萧散古淡，空灵剔透，富有一种典雅高贵的气质，与南宗画的审美趣味正相通。此种风格受到了清初众多文人的喜爱，也得到了倡导典雅艺术的康熙皇帝的青睐。于是士大夫的清高之气、俊秀之姿与宫廷的尊贵地位和正统色彩结合起来了，一时馆阁大臣、翰林学士皆尚董体，甚至科举考试也要以书写董体为标准，文人学子无不争效，翰墨之风刮遍朝野。乾隆皇帝弘历的翰墨之好更胜康熙一筹，他特建淳化轩，保藏宋太宗刊刻的《淳化阁帖》，又诏刻《三希堂法帖》，尽收古代名帖于其中，欲超宋太宗而上之。乾隆帝嫌董其昌书风纤弱，不能体现泱泱大国之风，于是改而推尚赵孟頫，以丰圆秀润为美，风气为之转变。弘历本人尤好舞文弄墨，每到一地，必御笔题诗，刻石立碑，其书风雍容大度，有盛世升平气象，虽略少变化，千字一面，却也颇具功底，古意盎然。在这种风气之下，以书法名世的艺术家纷纷脱颖而出，形成了百花争艳的局面。

康熙朝书法名气最大的是号称四大家的笪重光、姜宸英、汪士鋐和何焯（也有将笪重光改为陈奕禧的）。他们都属于学董其昌而又自成面目的书家。其中姜宸英兼善诗文，学古尤见功力。梁同书表述他的审美观说："妙在以自己性情合古人神理。"（《频罗庵题跋》）这正是古典美学观的精髓所在。姜书以行楷为上，行书由董其昌上溯米芾，直至东晋二王，楷书则法唐代虞世南、褚遂良和欧阳询，往往楷中带行，行中杂草，自成一格。姜氏的书写方式亦颇独特，用三只手指撮捏笔管，臂腕高悬，运笔疾挥如风，若不经意。书成之后，令人百看不厌。可见已到了出神入化的境界。其风格娟秀闲雅，莹淡悦目，深得王羲之神韵。

略后于四大家的国手有张照（003），其风格酷似董其昌，人称董氏再世。康熙帝称张照“书有米之雄，而无米之略，复有董之整，而无董之弱，羲之后一人”（《圣祖御制诗》）。他的书法实兼董、米之长，将沉着与粗狠、妙丽与俊逸、刚健与婀娜融合一体，铸成了特别的风度。今嵌在岳阳楼上的范仲淹的名作《岳阳楼记》就是张照的手笔，字体楷行相间，一气呵成，有董其昌的疏朗闲逸，米元章的峭劲险绝，还兼颜真卿的淳厚敦朴，可谓流金溢彩，精湛绝伦，成一代之大观。

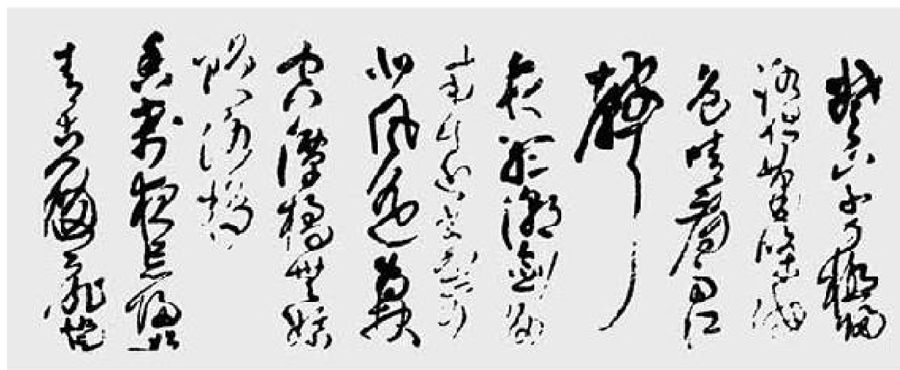
003　张照：草书诗轴

张照以后，又有乾隆朝的四大家接踵而来，声名更著。他们是刘

墉、梁同书、王文治和翁方纲。其中刘墉成就最高，康有为称其为“集帖学之大成”（《广艺舟双楫》）。刘墉的贡献在于，当众人皆以纤秀清瘦为鹄的而失之媚弱的时候，转学《瘗鹤铭》之坚硬，颜真卿之雄阔，兼收苏东坡之真率，构成一种浑朴古厚、绵里藏针的美学风格。我们看他的作品，墨色浓重，线条粗肥，似显质拙；然这拙味当中透露出的是淳厚的静穆，绚烂之极的平淡，不可折服的微笑，还有返老还童的天真。中国传统人格中温柔敦厚、返璞归真的美德在刘氏笔下得到了艺术的再现。

怪诞派

我们在欣赏正宗帖学的美妙作品时，不应忘记还有另一支非正宗流脉的存在，他们也从晚明而来，是怪诞派作家张瑞图、黄道周、倪元璐风格的蹈扬和继承。这一书派的代表是赫赫有名的王铎和被视为狂人的傅山。王铎（004）实是一个充满矛盾的人物，他生活于明清之交，曾受到个性解放思潮的影响，清兵南下之际又降顺清朝，做了“二臣”。长期的精神压抑，时代风云的熏染，使王铎形成了扭曲的、痛苦自责的心态。他将这一切注入自己的笔端，书风恣肆狂放、奇崛险怪，几至不可思议。这种充满生命韵律和力度的书写方式造成惊心动魄的艺术效果，与萧散闲淡的正宗派构成了强烈对比。正因为这种外向显露、淋漓尽致的艺术手法更符合现代人的审美习惯，王铎在近代赢得了一片赞扬声，蜚声海内外，日本甚至有人提出“后王胜先王（羲之）”的看法，可见影响之大。



004　王铎：草书诗卷

王铎好用巨型长幅书写，体取草法，一路狂舞，奔泄而下，如醉仙舞剑，狂僧弄棒，一招一式，皆成奇观。

傅山（005）的经历与王铎不同，他入清坚持不仕，终身布衣，是个遗民。傅有所谓“四宁四毋”之说，即“宁拙毋巧，宁丑毋媚，宁支离毋轻滑，宁真率毋安排”（《作字示儿孙》）。此不啻是他倔强人格的自我写照。傅山的字也以草书出名，人称“国朝第一”。他的草书雄奇跌宕、亢奋桀骜，一任感情奔腾涌流，有咄咄逼人的态势。《清稗类钞》曾记载了这样一个故事，有位友人请傅山作画，傅山事先痛饮了一番，然后屏去众人，独于月下设置一桌。友人好奇，躲在暗处偷看，只见月光下，徘徊不已的傅山突然腾足跳起，且舞且歌，状若狂颠。友人惊惧，奔至身后，用力抱持傅腰，欲止其狂。傅山怒不可遏，大叫放手，并搓纸掷笔，不复作画。友人再视傅时，只见墨汁满头，汗如雨下，仿佛大战了一场。可以想见，此种发狂入痴的艺术状态与狂风疾雨式的书法杰作之间的关系。

005　傅山：行草书轴

或有人以为怪诞派反传统，不应属于古典派艺术，其实王、傅二人

都是功底深厚的复古主义者。王铎遍临古帖，终身不辍，自称“皆本古人，不敢妄为”，后世书法家发现，他的创作虽奔放不羁，却字字有来历，是自由和规矩的高度合一。难怪有人称其为野道时，王铎大呼“不服，不服，不服”。而傅山也“与晋唐楷书法无所不临”，主张脱俗必须复古。王、傅二人其实都没有超越古人，背叛传统，他们不过是古雅美中的一个分支而已。

碑学派

书法界真正的高潮出现在清中叶以后。随着考据学的兴起，金器碑碣的大量出土，人们的审美兴趣又转向了更为遥远的中古和上古时代，碑学热油然兴起，取代了前期的帖学。当那些沉睡了成百上千年的青铜器皿、大小碑石、摩崖岩刻被人们从地下墓葬、穷野荒郊、深山峭壁中挖掘和搜寻出来时，书法界的轰动和欣喜是难以形容的。人们从这些斑驳陆离、依稀可辨的文字造型里，似乎发现了一个新的世界。开始是唐碑，然后是魏碑，从魏碑又到汉碑、秦刻石，乃至周铭文、商甲骨，这是一个探索不尽、越古兴味越浓、令人沉醉亢奋的艺术王国。那些早已被遗忘的，带着粗犷、进取、刚强和自信的古典之美苏醒了，再次放射出夺目的光彩。圆劲浑朴的篆书、丰厚雄劲的隶书取代了楷书、行书，成为书法界效法的主要字体。前期的潇洒空灵、娟秀超逸之美被扬弃，质厚劲健之美上升为主流，人们对古典美的理解进入了一个更深的层次。

从早已写惯的楷行书转到古篆隶，决非轻而易举之事，清人为此付出了艰辛的努力。《清稗类钞》中记载了这样一个传说，篆书家钱坫初习篆体，临李阳冰《城隍庙碑》，昼夜不息，焚膏继晷，三月不能成字。一日突然倒地昏厥，人事不省。医生前来诊视，见其手足冰凉，双目瞠视，鼻有微息，心脉跳动却很正常。数日之后，一天夜间，钱坫突然跃起，奋笔疾作篆书，书罢掷笔重新倒卧。第二日，人们见到桌上精湛无比的篆字，于是唤醒钱坫询问。钱回答说，好像做了一梦，梦中来到一间石室，有位戴巾老者指授篆法，屡书屡批，经数日后才点头微笑，说可以了。醒来之后，追忆笔势，于是写下此条幅。根据钱坫对老人的描述，博闻者认定，此人正是李阳冰。这个近乎神话的传说乍看似乎荒诞，实际上隐藏了一个事实，即清代书法家对古典艺术宗教般的虔诚。这绝对不是闲情逸致、打发时光的人们可以理解、能够进入的境界。这是一种对崇高艺术精神的追求，是中国书法具有生命力的根源所

在。当人们将自己的生命投入到艺术活动中去时，这种艺术也就具有了某种神圣性，美其实就是生命的表现。

清代的碑学大家不乏其人，领风气之先的当推邓石如。邓字顽伯，出身贫寒，少时以砍柴、贩饼为生，喜好篆刻。年轻时曾到书院里为诸生刻印，被书法家梁巘发现，推荐给金石学家梅镠。梅镠收下了这个门徒，并为他提供了良好的学习条件。邓石如于是倾全力于篆隶书法，遍临古代碑文。每天凌晨，在微曦中起身，磨就一大盘浓墨，埋头习练，直到夜深，墨汁用尽，方才就寝。第二日又复如此，寒暑不辍。这种苦练精神，造就了深厚的功底。邓石如（006）的书法，特色在融合篆隶二体，别开生面。其篆书掺入隶意，化圆韧婉转为方劲刚健，有浑雄苍茫之风；而隶书则体正笔圆，遒丽淳质，浑融无极。其中尤以隶书的成就超绝，每一笔皆意味深长，耐人咀嚼。书法家包世臣认为：“技至此，足以夺天时之舒惨，变人心之哀乐，造物能听其久住世间，以自失其权邪！”（《宋敖陶孙评隶书屏跋》）评价之高，无以复加。这种融古人精粹为一炉的人只有在清代才可能出现，邓石如的成就实是中国书法艺术的瑰宝。

稍后于邓石如的伊秉绶也是一位习古自成一家的碑学大师，他为人耿直，为政廉正，《清史稿》列其入《循吏传》。伊好写大字，笔力雄健，深得汉碑之神理。评论家称其“能拓汉隶而大之，愈大愈壮”（赵光《退庵随笔》）。伊秉绶（007）的字结体方正，笔画平直，凡是斜笔，包括点、趯、撇，都改而趋平，方正严整的感觉特别突出，这显然是作者有意追求的一种美学效果，正与其刚正不阿的为人相吻合。此外伊秉绶的字改变了蚕头雁尾的传统隶书形式，笔端不露锋尖，斩头斩尾，追求刀刻斧凿的效果，风格沉实浑厚，雄强有力。伊氏显然不赞赏清秀飘逸的书风，而崇尚古拙，他说：“诗到老年惟有辣，书如佳酒不宜甜。”这种审美观在当时具有相当的影响。拙与巧是一双相对的范畴，伊倡导古拙，其意在于反对媚俗和浅浮的习气，并非为拙而拙。其实伊秉绶本人的书法相当讲究装饰效果，他的字结构上很有特色，或左大右小，或上肥下扁，错落有致，夸张效果突出，接近于今天的美术字。我们看他写的几副对联“由来意气合，直取性情真”，“江山丽词赋，冰雪净聪明”，“渊明不求甚解，少陵转益多师”，各不重复，情趣自异，包含了作者独到的匠心。伊秉绶追求的实际上是一种大巧若拙、化古为今的艺术境界。

006　邓石如：篆书屏

清后期最有影响的书法家当推何绍基。何字子贞，号东洲，博学多才，尤精通文字学，长于考证。何绍基对搜集古碑石怀有浓厚兴趣，常脚着芒鞋，头戴斗笠，出入于深山幽谷之中，风餐露宿，寻觅古迹。曾因此得到北魏名碣玄女碑，并以此名书室。何绍基习古书下过一番苦功

夫，日课数百字，寒暑不辍，“于北碑无不习”，坚持四十年不间断。他的书写姿势尤其独特：臂膀高悬，手腕回向自身，笔尖与行笔的方向相反，这种姿势极其累人，“约不及半，汗浃衣襦矣”（何绍基《张玄墓志铭》）。为何要这样呢？何绍基说，他研究过碑刻的方式，凡笔划右行者，刀锋必向左，笔划下行者，刀锋必向上，这样刻出的字必然沉厚有力。为了追求此种碑刻效果，他也采取了逆行方法，其好处在于，毛笔得以充分叉开，力度超过顺写姿势，别具一种刚拙的美感。何绍基

（008）篆、隶、真、行四体皆精，可谓通家，尤为可贵的是，他能融碑帖为一炉，以篆、隶之法入楷、行，使早已定势的楷书、行书显现出一种新的面目。后人评价他的行书，“恣肆中见逸气，往往一行之中，忽而壮士斗力，筋骨涌现，忽又如衔杯勒马，意态超然”（徐珂《清稗类钞·艺术类》）。我们观他的行书作品，乍看去，东歪西斜，粗细不一，好像不对劲，再留神细观，每个字都很严整，笔力老到精湛，富浓郁的金石味。正如行家指出的：“非精究四体，熟谙八法，无以领其妙也。”（徐珂《清稗类钞·艺术类》）

淵明不求甚解

少陵轉益多師

汀州伊秉綬

007　伊秉绶：隶书联

008　何绍基：行书联

作为一名艺术家，何绍基所钟情的是“重骨不重姿”的内韵美，这与他的为人很近似。何氏对待平民百姓没有半点架子，农妇孺子登门索字，有求必应；而对权贵达官却傲岸不逊，虽巨金求之，不予。这大概就是人们常说的书如其人吧。没有某种人格底蕴者，要想在书法上获得

很高造诣，其实是非常困难的。这也是中国艺术具有永恒魅力的特质所在。

篆刻印章

这里必须提及与书法合称并蒂莲的篆刻艺术。篆刻指印章的刻制，因为取字以篆体为主，故又称篆刻，它实为书法与雕刻的结合。在毛笔和纸张发明之前，中国的文字都是刻写的，或刻在甲骨上，或刻在陶土上，或刻在青铜器皿上。雕刻实早于书法，是最为古老的书写方式。而篆刻成为专门的技艺，则是在印章盛行之后，根据明清人的发掘考证，当在战国时代。战国的印章都是铜制的，有铸、凿两种，其文字与青铜器上的铭文相一致，属于大篆一类，字形圆曲宛转，富有图画意味。已发现的有朱文（阴文）与白文（明文）两种形式。秦汉时出现了玉玺，字体也改为小篆。篆刻史上，汉代堪称印章的全盛时期，汉印字形方正谨严，端庄工整，堪称古篆刻的经典。此外汉朝又发明了富于屈曲回绕之势的缪篆和作鱼鸟形状的鸟虫书，审美意味增强，该项技术因此向前跨进了一大步。魏晋时期又拓展出了悬针篆，即竖笔下垂、有似悬针的一种字体，进一步地向艺术化的方向趋进。

唐宋以后，印章的使用更为普及，大小官印多不胜数，在与权力意识紧密结合的同时，书画家也开始用来给书、画作品加印，书、画、印走向结合。印章的材料由铜、玉、金扩大为了琥珀、玛瑙、象牙、骨角、水晶、陶瓷及黄杨木等多种；纽制亦极具匠心，有鼻纽、瓦纽、兽纽、桥纽、台纽、柱纽等若干款式。然而篆刻真正成为一门独立的艺术，还是在明中叶以后。这之前，它充其量只是作为一种工艺品而存在着，附属在金石和书画等门类之下，没有从实用功能中解放出来。

最早在篆刻界别树一帜、开创新风的是文徵明的儿子文彭。我们知道，吴中派是一个复古主义流派，文彭作为吴中派的一员，显然也受到了此派美学主张的影响。文彭（009）承明初的王冕，开始大量使用石料即灯光冻石制作印章，此举为文人进入篆刻领域提供了物质条件。文彭摈弃了宋元以来已成熟套的“九叠篆”的字形模式，追法汉印传统，取证六书，力振古风。他的石章典雅新颖，在风格上接近乃父，呈清瘦透润之美。文彭之后，许多文人纷纷涉足该领域，形成了猛利与和平两派。“猛利派”以何震为代表，崇尚秦汉玺印，刀风猛厉，锋芒毕露；“和平派”则以汪关为代表，效仿汉代铸印，风格方中有圆，尤其是圆朱文，

颇富圆浑雅妍之美。篆刻至此终于厕身艺术之林，与书法、绘画鼎足而三。





009　文彭：文彭之印、七十二峰深处



010-1　丁敬：下调无人采，高心又被瞋，不知时俗意，教我若为人

作为古雅型的艺术，篆刻在清代获得了蓬勃发展，其成就远远超出于前代之上。前期最负盛名的是号称浙派的“西泠八家”，其中丁敬最具代表性。丁敬字敬身，号梅农，一生以卖酒为业，淡泊功名。他具有多方面的艺术修养，诗、书、画兼善，精通古文字，又富于开拓精神，个性倔强。丁敬（010-1）的白文印章笔划粗短，字体方整，填满印框，显出一种厚重古拙的风格。如那方五言诗印，边长5厘米，共20个字，章面被字体撑满，留红甚少。诗句为“下调无人采，高心又被瞋。不知时俗意，教我若为人”，拙朴的风格与诗中愤世嫉俗之情正相呼应，给人特殊的审美享受。另一方朱文印梅竹吾庐主人（010-2），线条颀长瘦挺，中间略有弯拱，饶有修竹之神韵。篆刻艺术发展至此，实用效应已退居其后，审美价值成了它真正的生命。作为从中国深厚的文化积淀当中生长起来的一种艺术，篆刻给人的美感是特别丰富、隽永的。西泠八家之外，就地域分，当时还有“云间派”“莆田派”“扬州派”“如皋派”“虞山派”等等，一时盛况，堪与书法相埒。

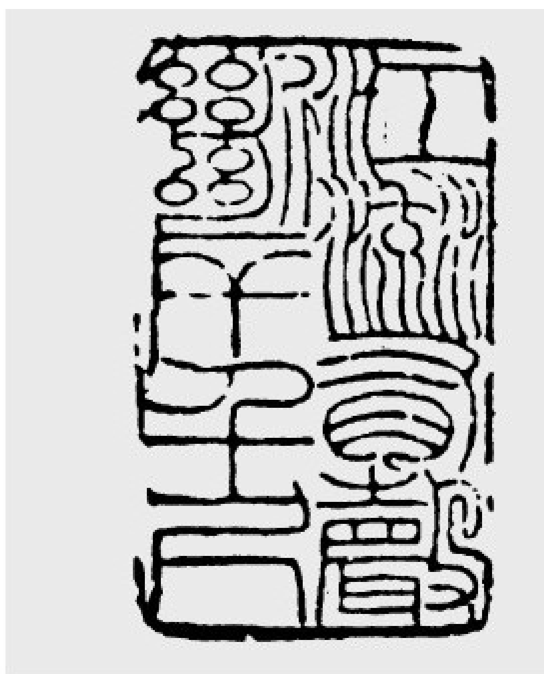


010-2　丁敬：梅竹吾庐主人

随着地下发掘的增多，金石学的勃兴，收集古印成为一种时尚，整理刊行的印谱也纷纷面世，受时人爱赏，这些都进一步刺激了篆刻。清代中期，篆刻界的大师当推兼善书法的邓石如，邓本是碑学专家，前面已谈及，他将印章的艺术引入书法，又将书法的技艺移入印章，人称“印从书入，书从印出”，实现了两种艺术的交流，篆刻的艺术品位也随之提高了。邓石如的印章引进碑额笔意，改汉印之工整方折为圆劲灵动，“刚健婀娜”，别具一格。如春涯（011-1）一印取白文形式，圆润浑厚，有力的构架中含有温柔婉媚之姿，书法意味明显；而“雨丝风片，烟波画船”及“江流有声，断岸千尺”（011-2）两方朱文印，线条娟秀挺拔，铁线银钩，姿态横生，显示了作者的艺术才华。



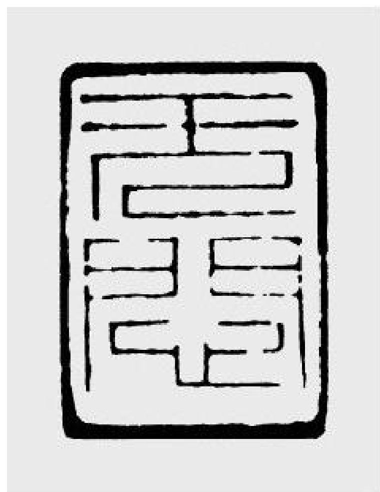
011-1　邓石如：春涯



011-2　邓石如：江流有声，断岸千尺

清后期的篆刻大家是赵之谦和吴昌硕。赵字益甫，号悲庵、无闷。他也是一位身兼多艺的作家，学养深厚。赵之谦（012-1）的特长是善

于创新，他将篆刻的取资范围扩大到古镜、汉砖、钱币、诏版、铜器铭文以及封泥等器物上，兼收并蓄，融会贯通，再施以创造性的发挥，故而其印章风格最为多样，美不胜收。有些作品粗犷、峥嵘，具有古金石之气质；有些印文笔划呈弧形状，颇多残断，饶有古砖文之情趣；有些又曲折夸张，形体变态，仿佛古钱币之印文；还有些则伸发古文之笔意，线条舒展，如美人长袖翩翩，婀娜婵娟，如此不一而足，可谓缤纷琳琅，令人叹为观止。





012-1　赵之谦：无闷、赵之谦印

吴昌硕名俊卿，号缶庐，苦铁。他的生活年代已兼跨近现代，可称清代最后一位古典派艺术大家。吴昌硕诗、书、画三者兼精，对古篆文兴趣尤浓，曾临摹上古石鼓文数十载不辍，自称“一日有一日之境界”。他的画喜为花卉、瓜果，用篆籀笔法为之，金石气味浓厚，而篆刻也吸收了书法与绘画的技法，在刀法和布局方面比前人更加精于设计，具兼融之美。吴昌硕的篆刻风格追求古拙、淳朴，“不鼓努以为力，不逞姿以为媚”，力求与古人神气相通，而反对单纯的形似。吴昌硕的作品以沉雄豪放为主，自然拙朴中透出一种个性魅力。如“鲜鲜霜中菊”（012-2-1）一印，似有陶渊明的诗意美；“十亩园丁，五湖印丐”（012-2-2）一印，整体布局上颇具绘画的美感，风格多样，新意迭出。在融汇古人、兼融并善上，吴昌硕实际上是古典派艺术最后的集大成者。



012-2-1　吴昌硕：鲜鲜霜中菊



012-2-2　吴昌硕：十亩园丁，五湖印丐

4　荟萃群英工艺世界的复兴与集成

明清之交，清兵入关，涂炭生灵，对中原经济造成巨大冲击，明朝造就的高度繁荣，受到了严重破坏。但这种局面并没有持续很久，统治者政策的及时调整，原有的生产水平造就的基础，都使得一度凋敝的农、工、商经济逐步地恢复，又开始接近明中期以后的规模。特别是长江流域一带，手工业的再度繁荣，商业的重新昌茂，城市的侈华富庶，推动着清王朝走向自己的顶峰。几十年后，康熙、雍正、乾隆三朝作为封建社会最后的“盛世”，竟然出现在了18世纪的中国。我们从《扬州画舫录》《书隐丛说》等书中能够看到有关这一盛世生动而具体的描述，就其富裕程度来说，清代其实并不次于明朝，甚或还有过之。但是，它的文化价值取向却与明后期截然不同，这是一个尚古典、回头看的王朝，举国上下，自权威文化、雅文化到俗文化，无有例外。这就使得同样繁华的清代工艺文化呈现出与明代完全不同的审美风貌。

最能体现清朝时代特色的还要数瓷器业。经一度衰败之后，作为瓷都的景德镇再次恢复了往日的繁荣，重新成为洋溢着生命活力的生产基地。法国传教士昂特雷·科莱曾描写他看到的景德镇壮景说：“幅员辽阔的景德镇，被袅袅上升的火焰和烟笼罩着，它好像是被火焰包围着的一座巨城，也像一座有许多烟囱的大火炉。”[2]景德镇的几百座官窑、私窑经过顺治时期的过渡，很快重振雄风，进入了新的黄金时代，并领导了瓷器生产的潮流。假如说明代的瓷器以追求新奇为美，富有强烈的创造精神的话，那么清朝的瓷器便以复归传统为美，充溢着综合与集成精神；明代是追新求异的典范，清代则是继承综合的楷模，二者构成了瓷器生产史上的两座高峰。

仿古瓷风

清代瓷器的一大特色在于仿古。我们知道，历朝各代都有自己的驰名产品，各地窑场也均备有自己的特色工艺，然而清代景德镇瓷厂却能遍仿历代名品，荟萃群英，以包罗万象作为自己的风貌，“袭历朝之形式，无所不仿，且亦一一皆得近似”（徐珂《清稗类钞·工艺类》）。众所周知，宋代有五大名窑，汝窑、官窑、哥窑、钧窑和定窑，清代能制作出与此五窑逼真无二的产品来；明代窑业也曾有过几个高峰时期，永乐、宣德、成化、嘉靖和万历，清窑照样能仿制出与当时水平毫不逊色

的精品来，这本身便是一个奇迹。就釉色来说，传统的青釉、黄釉、蓝釉、白釉、紫釉，清代无所不备。这还仅是举其大端而言，其实上述釉色又可分为许多不同的色调，比如天蓝、洒蓝、冬青、豆青、龙泉青、月白、甜白、娇黄、酱黄、瓜皮绿、松石绿、祭红、珊瑚红、茄皮紫、金酱等等。所有这些竟奇迹般地出现在同一个朝代。有人说，康熙朝风光一时的郎窑红（彩图4）“仿古暗合，与真无二”（刘廷玑《在园杂志》）。又有人认为，与郎窑红同出的豇豆红（彩图5）色彩别致，如美人醉酒，当属康熙自创，其实也是仿宣德朝的红釉而来，甚至上面星星点点的绿斑也仿制得惟妙惟肖。此外如汝窑的鱼子纹，哥窑的金丝铁线，均神差鬼使般地出现在当时的景德镇，难怪有人称清朝景德镇“集中国历代名窑之大成”。

仿古不光体现在釉色方面，还体现在图案和器形方面，像缠枝莲、牡丹、松竹梅、云鹤、龙凤纹，以及“寿”字等这些前代最常见的装饰图案大量地为清代瓷器所采用，而且刻意地模仿成古器皿原有的样子，显示出一种浓厚的古典气氛。至于器形，诸如宋汝窑的三足洗、悬胆瓶、石榴尊，官窑的葫芦瓶、扁壶、文房用具，钧窑的圆式洗、小花尊，哥窑的贯耳瓶、抱月瓶等等，制作得跟古器皿毫无二致，连细枝末节处也酷似而逼真，简直让人难以分辨。最使人吃惊的，是不少的器物竟直接在底部印上古代的年号，如“大明宣德年制”“大明嘉靖年制”等等。有人对此表示疑惑，按说清政府是最忌讳褒扬前朝的，怎么能允许大书明代年号呢？这从政治层面是解释不通的。但是从文化的、审美的角度看却完全能够理解，清王朝没有割断自己与前代的联系，相反，文化传承是它存在的最堂皇的理由，它是以传统文化弘扬者的身份自居的。只要是古典的就是美的，只要是古典的，同时也就是自己的，这就是清人的审美观。

两种五彩瓷

清代的瓷器不光是单纯仿古，更重要的在于对古人技艺的融通与综合，在融通与综合当中构造自己的时代特色。就拿五彩瓷来说，明代是一个高峰，创有大明五彩，清代则推出了康熙五彩。康熙五彩自然是对大明五彩的效仿和继承，然而差异也是明显的。明代的五彩属于斗彩，以釉下的青花搭配釉上的黄、红、褐、绿、紫诸色，康熙五彩由于发明了蓝彩与黑彩，于是舍去釉下青花，完全采用釉上彩，致使明代创造的彩瓷变得更加协调、更加完备。不止于此，在诸彩当中，康熙五彩又特

意借鉴了唐三彩里的矾红、古黄、古翠、古紫、古水绿等色，有意融唐味于彩瓷当中，显得意蕴丰厚，古趣盎然。人们因此都称康熙五彩（彩图6）为“古彩”。

又比如久负盛名的青花瓷，在明代也是一个高峰，大大超过了元代，蜚声海内外。清代人全面继承了明人的成果，并在此基础上，借鉴水墨画墨分五色的技术，创制了分水法，即将青花料水调制成浓淡不同的类型，根据图案装饰的需要，分别施用。这样绘制出来的青花图案，具有阴阳向背、远近疏密的差别，立体感鲜明，富有水墨画的美感。试看青花山水图瓶（013），如婉转群山之中的江水，出没山水之间的渔舟，掩映于山峦之间的房舍，以及参差错落、高低不一的树丛，皆深浅有致，浓淡相间，俨然一幅四王绘制的水墨山水图。此种青花图虽然只用了青花一色，却给人以丰富的色彩感，难怪有人称此项技法为“五彩青花”。

远处的山峰采用了淡青色，山头越近颜色越深，显示出距离感来。同一座山峰也有色调的差别，向阳处为淡，背阴处为深，层次丰富。



013　清青花山水图瓶

其实融会和综合也是一种创造。

珐琅瓷与粉彩瓷

与青花性质相同的还有珐琅彩瓷。该项品种其实乃移植铜胎画珐琅而来。我们知道，明代的珐琅工艺十分发达，景泰蓝就是它的典型代表。当时盛行的是掐丝珐琅，即把弯成图形的铜丝粘贴在铜胎上，然后于空格处填上珐琅颜料，再进行烧制。后来发现，不用铜丝效果亦佳，于是改行单纯的描画珐琅。清代移植到瓷器领域来的就是这种描画珐琅。珐琅与其他釉彩相比，最大的不同在于改变了过去以清水或胶水调色的习惯，采用油来施彩，这样调制出来的颜料效果独特，给人富丽鲜艳、雍容华贵的感觉。珐琅彩瓷（彩图7）在乾隆朝红极一时，身价腾贵，造成了轰动效应。其原因不光在油彩本身，它的制作工序也与其他瓷器不同，即先由景德镇烧出上好的白瓷，然后运送到北京，再请宫廷内的专职画师为之作画，最后在宫中进行二次烧制而成。珐琅瓷的艺术品味当然要比一般瓷器高贵典雅，其图案往往在花卉禽鸟之外，还配有行书题诗，并加盖胭脂红的印章，诗、书、画合为一体，时人都称此类瓷器为“古月轩”，“乾隆瓷以古月轩身价为最巨，古月轩所绘，乃于极工致中极饶清韵，物尤难得”（徐珂《清稗类钞·鉴赏类》）。古月轩实际上是专供宫廷使用的瓷器，除富有古雅美之外，它还饶有一种华贵的气质。

最具创意的大概要数粉彩瓷（彩图8）了。粉彩也是从前代的五彩瓷发展来的，它的特长在于更多且更巧地借鉴了传统的绘画技法。其工序，先在烧制好的器皿上涂上一层含砷的“玻璃白”打底，待其干后，再用掺有铅粉的彩料绘图。粉彩的颜料由于掺入了铅粉，比以前的五彩瓷在色调上显得淡雅柔和，不那么艳丽，而且层次丰富，过渡自然，令人赏心悦目。人们又称其为“软彩”。在设色技巧上，粉彩改变以前的单线平涂为渲染法，即先将彩料施在需要的部位上，然后用干净的画笔依深浅需要将其轻轻洗开，这在绘画上称做没骨渲染。它的好处在于，花卉或者人物的面部能够显出阴暗浓淡的区别，颜色显得更加自然，层次丰富。粉彩瓷的胎胚特别薄，有的如蛋壳一般，质地细腻，洁白如雪，图案在瓷壁的映衬下特别清晰，花瓣上的露光，昆虫身上的茸毛，一一毕现，置于光照之下，皆晶莹透明，内外映彩，审美价值极高。与珐琅瓷相比，粉彩瓷更符合传统的审美习惯，且没有华贵的宫廷气息，故雍正以后，它自然而然地成为彩瓷的主流。粉彩瓷可以视做中国彩瓷工艺的集大成者。

清代的工艺门类大多与瓷器业一样，既勤于仿古，又善于综合、融通。比如与瓷器同样繁荣的漆器业，在螺钿工艺的基础上发展出了“镌甸”，富有浮雕的效果；又在明代描金漆的基础上引进了没骨法，使器皿图案更加自然、挥洒。还有，一件漆器上同时运用填漆、螺嵌、描金，融进绘画、书法等多种艺术，造成精巧叠现，古雅华贵的外观，等等。又如玉雕工艺，一方面仿古玉大量流行，另一方面，引进漆器工艺的戗金、镶嵌等技艺，踵事增华，嵌入金银细丝、红绿宝石等附件，通过拼镶组合，追求玉器华艳富丽的艺术效果等等，不一而足。

仿古和集成是清代工艺文化的两大特色，这当然也属于古雅之美。

5　华夏丰碑儒道精神在宫殿园林中的体现

建筑可以称为人类文明的标志，每个民族都有自己的建筑方式，互不雷同，正如不同的文明存在着鲜明的差异一样。人们不仅仅为了生存而构筑栖身的场所，他们也在按照美的观念创造自己的生活环境。在这里，美是民族个性的物质化体现，也是各民族审美文化的纪念碑。

中国的建筑，与其文明一样悠久和辉煌。

巍然于群山之巅的万里长城，深埋于地下的帝王陵寝，都是世界建筑史上的奇迹。而最能代表中国建筑风格和成就的还是宫殿和园林这两大类型，它们集中了中华民族的智慧和想象力，表达了只有中国人才有的生活观念和审美态度，并且二者都在明清时代达到了历史的高峰。

中国的宫殿建造有两千多年的历史，根据史籍记载以及地下的发掘证明，自商代起就已有相当规模的宫殿出现，有人认为还要更早。经过秦、汉、唐、宋、元各代，随着帝王权威的不断增强和建筑技术的持续发展，宫殿的规模和水平日趋壮伟和精湛。久已闻名的秦之阿房宫，汉之长乐宫、未央宫，唐之大明宫，以及元代那带有多民族色彩的壮伟宫殿，都曾代表过中国建筑的最高水平，而今均已湮没不见。我们现今看到的北京故宫是明清时期的帝王建筑，它是在历代宫殿的基础上建造起来的，气魄、规模和成就均超过了以往任何时代，可以说，故宫是中国宫殿建筑的集大成，也是我们民族造型美最为壮观的体现。

故宫：有序化和对称性建筑的典范

谈到建筑文化，明清两代是不可分的。我们知道，北京故宫建成于明永乐年间，原应属于明代的成果。易代之后，清王朝没有依照以前的惯例，拆毁旧制，重建新宫，而是全盘继承下来（仅更改了部分名称），这反映出了清人的文化态度。此外，现今看到的故宫大部分已经过清人的重修和重建，其中有一些还属于扩增，如宁寿宫和乾隆花园等。所以，作为明清两代的皇宫，它实际上是两朝文化的结晶。

中国的建筑有一个鲜明的特点，这就是它的集群性。与西方一般崇尚单个、突兀的建筑不同，中国的建筑往往是群体的组合，这一点故宫体现得最突出。实际上故宫（彩图9）是一个庞大的建筑群。所谓壮

观、伟大，对故宫来说其实是通过庞大的群体来实现的。与这一点相关联，故宫建筑真正强调和追求的不是向空中的发展，而是在地面的延伸，整座故宫占地72万平方米，绵延成一个长方形的区域，简直是一个“国中之国”。这种以平面延伸为壮美的观念体现了中国人的空间意识，毕竟辽阔才是伟大，集群方显崇高。

庞大的群体并不是散在的，相反，它呈现为极规则的分布，最显著的特点在于那条贯穿南北的中轴线。所有重要的建筑物都排列在这条中轴线上，其他的建筑则按照对称原则分布在它的两边。此中轴线南起永定门，经前门、天安门、午门，入内城，然后历太和、中和、保和三大殿，抵后庭乾清、交泰、坤宁三大宫，再穿过御花园，出神武门，越景山直到地安门才结束，全长约八公里。它是故宫的中心，象征着至高无上的权威与尊严，也是故宫整体构思的着眼点所在。中轴线的两侧为均衡、对称式的分布，如天坛和先农坛，太庙和社稷坛，文华殿和英武殿，内庭的奉先殿和养心殿，东六宫与西六宫，乾东五所与乾西五所等等，按照尊卑、亲疏的原则，由近而远相对排开，形成一种中高边低，群星拱月的格局。从伦理层面上说，这种格局体现了儒家尊卑有序、等级分明的封建意识，是封建社会体制在建筑领域的典型体现。而从审美的层次上看，强调群体组合，强调有序化和对称性，追求平面伸展、主次对衬，又是中华民族普遍的审美观的体现。所以故宫建筑的格局既是伦理的，又是审美的，既是历史的，又是民族的。

凝固的音乐与绚丽的图画

故宫群落最强烈的艺术效果还是壮丽之美。西方美学家曾将建筑比喻为凝固的音乐，如若把故宫也视做乐曲的话，那么它就是一支气势磅礴、跌宕起伏的交响乐。请看，永定门、正阳门是它的序曲，至天安门形成第一个高潮，午门为第二个高潮。经由此两处铺垫，到三大殿推向了最大的高潮，并在多重伴奏下达到辉煌的顶峰。然后经乾清门入后庭，迎来了后三宫的再度迭起，与前三殿形成呼应，乐曲在此回旋往复，最后经御花园的变奏，至景山步入尾声。全曲在起伏跌宕、变化重复中推进，令人不断地获得惊喜，又不断地怀有期待，一路下来，回肠荡气，余音绕梁，令人不得不为其气概和魄力所折服。

宫殿的排列组合固然非同凡响，对空地的设置也同样精彩。其实没有空地的存在，宫殿的巍峨壮观就显示不出来，想一想那宽阔的天安门

广场，对于衬托天安门的高大威严起了多么重要的作用。还有前门外那段狭长的空间，午门前那块长方形空地，均造成了一种森严、神圣、带有威慑性的气氛。无低不足以显高，无虚不足以托实，中国人的虚实观、有无观在这里亦表现得十分充分。尤其是太和殿（俗称金銮殿，彩图10）前那块占地2.5公顷的正方形广场，正对着35米高的金銮宝殿，那是文武百官朝圣的地方。本来建筑物并不算太高，但是由太和门向前，穿过这片开阔的空地，再升登汉白玉石阶，仰望殿堂，简直就有登天的感觉。“非壮丽无以重威”，当年萧何说的这句话在此得到了绝好的印证。宫殿与空地之间是靠庑廊和宫墙连接的，北京有内外两道城墙环绕，外城为皇城，以东安门、西安门、地安门和天安门为城门，内城为紫禁城，以午门、东华门、西华门和神武门为城门，一律黄瓦、红墙，与宫殿同类。紫禁城四隅，又建有四座角楼，体制亦同。这样，把所有的宫殿建筑，包括其间的空地合为一个有机的整体。点与线的结合，实与虚的对衬，构成了独特的中国式的壮观、宏丽之美。

故宫的壮丽不光像一首磅礴的乐曲，从某种意义上说，它其实更像一幅绚丽的图画。中国的建筑都是砖木结构的，这种以木材为骨架的屋子需要架梁叠枋，一般顶部都比较大，古代建筑顺势别开生面，将脊面设计成弯曲的形状，并使其檐角向外飞出，并反过来向上翘起，这种婉曲的线条，给人以视觉上的美感。可以说，屋顶是中国式建筑最引人注目的部分，而故宫恰可说是中国屋顶建造的典范。你看，位于三大殿之首的太和殿采用的是最高级别的四面坡、两层脊的重檐庑殿式屋顶，这种屋顶极为气派，给人神圣、威严之感。屋顶上面还有许多装饰，正脊两端各有高达三米的浮雕式正吻，上面刻着一条飞龙，张嘴衔住正脊，尾巴向上翘起。四条屋脊的最前端，还排列着一串走兽造型，显得雍荣华丽。中和殿（彩图11）相对面积较小，呈正方形，采用的是攒尖式屋顶，四边各有一条屋脊到达顶端，最上部是一个渗金圆顶，灿灿发光。保和殿则采用了重檐歇山式屋顶，两侧中段折出，给人以变化和层次感。其他故宫的屋顶，有单檐的，有双檐的，有方形的，也有长形的，仅一座午门就采用了三种格式，它们高高低低，钩心斗角，且错落有致，令游人叹为观止。

最富有画意的还在于建筑物的色彩，故宫所有的屋顶都是用黄色的琉璃瓦铺成的，只有在湛蓝色的天空之下，你才能感受到这种耀眼的色泽之华丽尊贵，其实这是一种近似阳光的颜色，它构成了故宫色彩的第一个层次。下面是红色的廊柱和砖墙，它们托起了夸张的屋顶。最后，

重要的建筑物都有白色的石基，前三殿及后三宫还有数层汉白玉护栏围绕，架于金水河上的金水桥、天安门前的华表、宫殿前成对的石狮子也均由白石雕砌而成。雪白的底座，红色的宫墙，配以金黄色的琉璃瓦，在北京灿烂的阳光下，是一幅怎样绚丽的图画！故宫的色彩与整体的设计合为一体，将中国建筑的壮丽之美挥发到了极端，它不仅属于明清两代，其实也是中国宫廷建筑最全面的历史总结。

江南私家园林

中国的建筑文化与其主体文化一样，也是一分为二的。如果说宫廷建筑代表的是理性，是秩序，是人为之美，相当于儒家的价值观；那么与之相对，还存在着另一种尚自然、尚自由、崇朴素的审美倾向，与道家的价值观相呼应，该倾向的代表便是园林。这里所说的园林是指私家的宅第式建筑，而非皇家园林。众所周知，北京的皇家园林在清代亦达到了高峰，诸如圆明园、清漪园（颐和园）以及承德的避暑山庄等，都是大型的帝王园林，它们均以其庞大的规模、丰富的设置和精湛的技巧而成为中国建筑史上的瑰宝。但是，从文化的角度说，这些园林不具备独立性和典型性。真正代表自然审美精神的建筑文化，当推江南私家园林。

南方的私家园林有着悠久的历史。魏晋南北朝时期，那些大量兴造的私人别墅实际上就是园林式建筑，它们与隐逸之风相关联，表现了古代士人爱好自然的本性。随着都市规模的扩大，士人居住环境与自然距离的拉开，建造园林的热情在不断上涨。江南有着优越的自然条件，加上日益发达的社会经济，所以园林建筑在那里蔚成风气。到了明清，该地的技术水平远远超过其他地区，达到了历史的高峰。南京、扬州、常州、无锡、苏州、杭州等地几乎成了园林式的都市，仅苏州一地便建有园林一百五十余座，确然成为中国古代建筑的一大景观。与宫廷式建筑相比，江南园林最大的特色在于自然之美，它的动人不在群落式的建筑，也不在人为的装饰，而在于营造优美的自然环境，创造一种回归大自然的氛围。

实际上园林的主体并不是建筑物，而是自然山水。对中国人来说，置身山水之中，即等于回归自然，使人“忘此身在城市矣”。所以园林中山和水这两大景物是必不可少的。江南本多水乡，引水入园，使池水弯环盘绕，是题中应有之意。而山峦丘陵占地面积过大，且非随处皆有，

故多用叠石代之。叠石本身是门学问，要力求叠成嵯峨峥嵘之状，引发人的丰富联想，典型者如苏州的狮子林，以太湖石叠就，酷似群狮起舞，形状狰狞，颇富野趣。在此基础之上，再筑以亭台廊榭，植以花卉树丛，于是宛然成一处市外山林，自然之美出矣。

自然之美不仅指景物本身，其实也指人们对园林建设的规划。我们知道，宫廷建筑强调的是人为因素，如中轴线的设置，对称与均衡的追求等，园林建设却反对这样做，它就是要打破对称，打破均衡，尽量显出天然、自在的样子。《红楼梦》第十七回中贾宝玉评说大观园时曾指出，园林当“有自然之理，得自然之趣”，“非其地而强为其地，非其山而强为其山，即百般精巧，终不相宜”。这是一条普遍的原则，实际上要求园林设计者顺应地势本身的特点，借助周围的天然景物，使园子与整个环境融为和谐的整体。

南京有一座半亩园，建于清凉山下，左有莫愁湖，右有狮子岭，闹中取静，构置素雅，与幽僻的环境形成一种协调关系，体现出主人龚贤的隐居之趣。无锡著名的寄畅园（014），建于惠山之麓，因得二泉水之便，依山凿池，故有八音涧、锦汇漪、知鱼槛等景点。扬州的倚虹园修在瘦西湖边，建有饮虹阁、涵碧楼、春水廊等景致，与湖水相配相得；而篠园则筑于著名的廿四桥边，襟带保障湖，一方面建有修到亭、来雨阁、畅余轩等景点，与遍地芍药构成特殊的氛围；另一方面北对蜀冈三峰，南望瘦湖红桥，形成一种远近相映、左右逢源的形势，建筑学上称此为“借景”（李斗《扬州画舫录》）。



014　无锡寄畅园

回归自然的审美追求

尊重自然、顺应自然是道家思想的精髓所在，也是园林建筑的美学理念和艺术追求，它体现在设计和规划上，也体现在基本的美学风格中，这就是返璞归真。皇家宫苑讲究的是金碧辉煌、华贵富丽，江南园林正好相反，只求朴素、淡泊，唯欲清新静穆。你看，所有园林外面的围墙都是雪白的，上面覆盖着一种接近黑色的深青色筒瓦，它们与周围披拂的树影、晶莹的湖水配在一起，给人一种亲切、温馨的感觉。江南园林的门与宫殿之门也截然不同，往往仿造岩穴，建成月洞形状，穿行其中，令人产生别有洞天之感。返璞归真是一种境界，它表达了中国人对自然那种深深的依恋关系。只有生活于质朴、天真的自然环境之中，人们才会有家的感觉，这大概就是“天人合一”吧。园林是人栖身的家园，也是人精神的家园。

崇尚自然之美并不意味着无所作为，相反，园林的构造实在是一门高深的艺术，因为自然山水是散在的，而每一座园林的面积都十分有限，要在有限的空间里容纳尽可能多的山水之美，这是一大难题。在这方面江南园林可说是穷尽巧思，极尽变化。我们看到，没有一座园林是一览而尽、一目了然的，入门以后必有许多遮掩，有的用假山石作障，有的以粉墙为隔，一座园林因此被分隔成若干区域。各个区域的景致并不相同，有一些以山石为主，有一些则以池水为主；有的姹紫嫣红、芳香袭人，有的则杨柳低垂、绿草如茵。区域之间又不是截然分开的，在隔障的粉墙上往往镶着许多不同形状的漏窗，站在这边，能看到墙那边的某些景致，虽然看不全，却也构成了一景，如同一幅幅的图画，嵌在墙上。随着观察者的移动，墙景也在变化。除了粉墙之外，园林中还建有长长的回廊，回廊亦是分隔景物的一种方式，它比粉墙透明度更大，两边并没有墙壁，只有柱子支撑着，从回廊里可以看到四面的景物，形成一种既隔又不隔的态势。回廊都是曲折幽深的，末端往往隐没在园宅深处，令人有曲径通幽之感。

此外，同一处景致，站在不同的角度，观察的效果也会不一样。苏州的拙政园（彩图12）中心有一方大池塘，其间满植莲花，是园中的主景。临池建有一座舫形的香洲，人们可以贴水近观；旁边不远有一小丘，顶上建有一座荷风四方亭，又可以从高处向下俯视；对面隔着花径，还有一方倚玉轩，坐在轩中还可以自远处遥观。同一处水景，位于不同的观察处所，可获得不同的美感效果。同时，这些处所本身又成为园中景物的有机组成部分。扬州有一座个园，占地很小，在这个不大的空间里却造就了四季之景。一进园门，修竹成林，地上铺满石笋，给人春意盎然之感；转过园墙，见到山水一泓，淙淙溅下，秀木繁荫，曲桥掩映，俨然一派夏景；再转一处，山石峥嵘，涧谷狭深，夕晖斜照，满目萧索，似入深秋；最后，高墙掩映，绿意全消，只见白石盖顶铺径，又有冰雪严冬之气氛。园林建筑的全部艺术性就体现在这种人工与自然的完美结合上。

从精确的意义上说，建造园林的目的并不是客观地再现自然，而是诗意地表现自然。在这一点上，它与中国的山水诗、山水画实际上属于同一性质，对象都是自然山水，但表现的又都是感受化了的自然，也就是审美对象化的自然，这个自然是两种真实的统一：自然的真实与人的审美感动的真实。所谓自然之美指的就是这样一种合而为一的真实，其实离开了人的审美，自然是谈不上美的。人与自然的审美关系对中国人

来说实际上更是一种诗意的关系（山水画也被称为无声诗），每当游客来到一处景致跟前，便会自然而然升起一种诗意的感动，此正是园林建筑者期望收到的审美效果。所以中国园林中，往往还配有不少的匾额，给不同的景致冠以诗化的标题，如《红楼梦》十七回中指出的，“偌大景致，若干亭榭，无字标题，任是花柳山水，也断不能生色”。标题的功能在于对景物的诗情画意加以点醒，给观者的欣赏加一点催化作用，同时它也体现了文人韵士的一种古雅好尚。比如，南京随园的“蔚蓝天”，“小香雪海”；苏州狮子林的“含辉峰”，“玉鉴池”，“小飞虹”，归田园的“兰雪堂”，“竹香廊”，涉园的“吾爱亭”，“浮红漾碧”；杭州皋园的“梧月楼”，“小沧浪”，“墨琴堂”，“绿雪轩”；扬州江园的“杏花春雨”，“银塘春晓”；仪征朴园的“寻诗径”，“识秋亭”，上海豫园的“玉玲珑”，吾园的“红雨楼”等等（钱泳《履园丛话》）。除标题之外，不少建筑物的入门两侧还挂有名人雅士题写的对联，用诗的形式对景物进行描绘，如“柳占三春色，荷香四座风”，“雨过净猗竹，夏前香想莲”，“明月夜舟渔父唱，隔帘微雨杏花香”，“怪石尽含千古秀，春光欲上万年枝”，“数片石从青嶂得，一条泉自白云来”（李斗《扬州画舫录》）等等，举不胜举。这类标题和对联并不能使园林景物本身发生什么变化，但会作用于观赏者的感受力，使他们产生丰富的诗意的联想。园林景观创造的不但是身游的环境，也是心游的氛围，在不知不觉中，设计者已将自己的审美理想灌注进去了。

总归起来说，明清时代园林的设计和建构既表现了人与自然亲密的审美关系，同时也表现出浓厚的古雅趣味和情调，是道家文化的历史总结和审美呈现。

6　无限夕晖传统诗文最后的辉煌

有清一代这种浓厚的尚古气氛也扩及到了文学领域，一个非常明显的反应是传统诗文出现了复兴。众所周知，自元代开始，居有正统之尊的诗歌、散文就走上了衰颓的道路，无可奈何地让出它在文艺领域的主导地位，退缩到一块不大的区域，去孤芳自赏了。明中叶以后，曾经有过一次复古运动，但没有成功。这应该说是必然的，那时的社会气氛是商品经济日益发达，市民文化迅速膨胀，正酝酿着向权威文化发起冲击，复古运动实际上仅起到了一个导火索的作用，它根本不是主角。此外，经验的不足也是导致此次运动失败的一个重要原因，当时的有些做法应该说是相当幼稚的。入清以后，情况不同了，历史创造了一次全面复兴古文化的机遇，人们不仅仅为了某种功利目的推崇古学，他们更以审美的态度去对待古文化。在这种氛围下，古典文学的复兴简直就是必然的。

与此同时，清人也认真地总结前人的经验，在创作思想上提出了许多符合艺术规律的主张。比如顾炎武指出："诗文之所以代变，有不得不变者。""故不似，则失其所以为诗；似，则失其所以为我。李、杜之诗所以独高于唐人者，以其未尝不似，而未尝似也。"（《日知录》卷二十一）这种观点兼顾到了"古人"与"我"两方面的关系，见识迥出明人之上。清初的文坛领袖钱谦益针对七子"文必秦汉，诗必盛唐"说，推出广泛师法、融会贯通的思想，即所谓"上薄风雅，下该沈宋"，"别裁伪体，转益多师"（《初学集》卷三十二），学习方法上也比明人聪明多了。钱谦益还特别强调时代因素对文学的影响，说："穷于时，迫于境，旁薄曲折而不知其使然者，古今之真诗也。"（《有学集》卷四十七）也就是说，创作冲动只能来源于人的现实处境，欢乐和悲伤是不能靠模仿获得的。这些思想对于清代传统文学的复兴意义重大，使清代诗文创作从一开始就步入了健康的轨道。

继宋之后的又一座高峰

传统文学中，成就最突出的，当数诗歌。唐诗之后，只有宋诗和清诗可以并称为两座高峰。然而宋诗和清诗又不同，宋诗有自己鲜明的特点，不管人们对它评价怎么样，总归是自成一格；清诗呢，它就仿佛是一座大熔炉，前朝各代所有的体裁和风格它几乎都有，且能够融会贯

通，为己所用。有人说清诗的特色就是集大成，这方面它与清代文化的总体特色恰又是一致的。当然，从审美的角度看，清诗还是有自己风貌的，这就是以悲为美。悲是一种特殊的时代感受，对清人来讲，那是发自内心的真情的倾诉，是一种自我的安慰，一种对生活的希望，还是一种郁闷的宣泄，它使人们找到了生存下去的理由，以及与传统融为一体的归依感。凡是诗化的情感就必然是悲的，凡是悲的才是美的，清人的这种审美观其实正自传统继承而来。让我们来看一看以悲为美的诸种形态。

先举顾炎武的作品为例：

> 清切频吹越石笳，穷愁犹驾阮生车。时当汉腊遗臣祭，义激韩雠旧相家。陵阙生哀回夕照，河山垂泪发春花。相将便是天涯侣，不用虚乘犯斗槎。（《又酬傅处士次韵》之一）

这是一首悲愤之作，其中用了很多典故，但还是掩遮不住激烈的情感。作为一个明代遗民，顾炎武怀有满腔的家国之恨，此种感受太沉痛、太深厚，以至他觉得只有采用杜甫诗歌的格调才能予以表达。顾炎武的这类七言律体诗的确受到了杜诗的影响，有人曾评论说：“无限悲浑，故独超千古，直接老杜。”（林昌彝《射鹰楼诗话》卷十八）然而，这绝对不是依样画葫芦式的模仿，顾诗有自己的悲慨。试看那第三联，“陵阙生哀回夕照，河山垂泪发春花”，这种绝望的沉痛，只有身为遗民的人才可能写得出来。跟明代的假唐诗相比，顾诗创造了一种古人与自我合一的典范，难怪有人称他为“本朝诗家开山”（林昌彝《射鹰楼诗话》卷十八）。

自从白居易作《长恨歌》和《琵琶行》，开创七言长篇叙事体以来，很少有人承继他，然而清初此种诗体又重新放射出光彩，有清诗大家之称的吴伟业采用此种诗体，叙写明末清初重大的历史事件，缠绵凄婉，长歌当哭，轰动一时。他的《圆圆曲》最为人传诵，取明末降将吴三桂和一代名媛陈圆圆悲欢离合的故事，串述李自成起义失败、清兵入关的史实，读来悲戚动人。全诗篇幅较长，这里且录片段：

> 鼎湖（指崇祯帝）当日弃人间，破敌收京下玉关。恸哭六军俱缟素，冲冠一怒为红颜。“红颜流落非吾恋，逆贼（指李自成）天亡自荒宴。”电扫黄巾定黑山，哭罢君亲再相见……家本姑苏浣花里，圆圆小字娇罗绮。梦向夫差苑里游，宫娥拥入君王起。前身合是采

莲人，门前一片横塘水。横塘双桨去如飞，何处豪家强载归？此际岂知非薄命，此时只有泪沾衣。薰天意气连宫掖，明眸皓齿无人惜。夺归永巷闭良家，教就新声倾坐客。坐客飞觞红日暮，一曲哀弦向谁诉？白晳通侯最少年，拣取花枝屡回顾。早携娇鸟出樊笼，待得银河几时渡。恨杀军书底死催，苦留后约将人误。相约恩深相见难，一朝蚁贼满长安。可怜思妇楼头柳，认作天边粉絮看。遍索绿珠围内第，强呼绛树出雕栏。若非壮士全师胜，争得娥眉匹马还。娥眉马上传呼进，云鬟不整惊魂定。蜡炬迎来在战场，啼妆满面残红印……尝闻倾国与倾城，翻使周郎受重名。妻子岂应关大计，英雄无奈是多情。全家白骨成灰土，一代红妆照汗青。君不见，馆娃初起鸳鸯宿，越女如花看不足，香径尘生乌自啼，屧廊人去苔空绿。换羽移宫万里愁，珠歌翠舞古梁州。为君别唱吴宫曲，汉水东南日夜流！

吴伟业的诗弥漫着一股浓厚的感伤气氛，这一点与白居易的叙事诗相通。但吴诗的音律和辞藻要比白诗华丽妖艳，有一种“千娇百媚”的风姿，这其实又受到了“初唐四杰”歌行体的影响。《四库提要》评论说：“格律本乎四杰，以情韵为深，叙述类乎香山，而风华为胜。”可见吴伟业是“转益多师”、自铸一家的。这种把悲伤和华艳融合在一起的风格，人们称之为“梅村体”（伟业号梅村）。“梅村体”堪称清诗一大宗。

感伤美与神韵诗

康熙初期，诗坛上还流行过一股神韵诗潮，领袖人物是王士禛（号渔洋）。王士禛生活的时代已由战乱转入安定，明清易代的疮痍渐近平复了，因此他的诗风与遗民作家有所不同，喜欢摹写自然山水，推崇王维、孟浩然一派，以“不着一字，尽得风流”为极致，这就是所谓的“神韵”。康熙皇帝特别欣赏王士禛的诗，许之为正宗。然而王渔洋的得名却和所谓“正宗”无关，他真正打动人心的作品实际上并不类王、孟，而是接近中唐的大历作家。这里且举他的成名作《秋柳四章》之一为证：

秋来何处最消魂，残照西风白下门。他日差池春燕影，只今憔悴晚烟痕。愁生陌上黄骢曲，梦远江南乌夜村。莫听临风三弄笛，玉关哀怨总难论。

秋天哪里是最令人悲伤的地方？夕照下的金陵城总让人魂牵神往，春燕矫捷的身影就像一场梦，留给了秋柳无限的遐想。这位摹写山水的大

家，“不着一字”的诗人竟有如此多的哀怨和惆怅！他实在不能不这样，因为秋柳毕竟不是春风中的杨柳啊。王渔洋的神韵诗和画界的四王在审美趣味上非常接近，他们都以山水自然为描写对象，都善于通过山水来表达时代的感受，而且均受到了康熙皇帝的称许，大概因此有人认为他们是粉饰太平的作家。殊不知这恰是康熙笼络人心的高明之处，心中的伤痕本来是不能靠强压来抹平的。

乾隆时代还出了一位才华横溢的诗人，人称李白再世，他就是黄景仁。黄景仁的气质、风神的确酷似李白，其命运却远不如李白，属于穷困潦倒、英年早逝的作家，试看他的《太白楼醉中作歌》：

> ……是日江上同云开，天门淡扫双蛾眉。江从慈母矶边转，潮到然犀亭下回。青山对面客起舞，彼此青莲一抔土。若论七尺归蓬蒿，此楼作客山是主。若论醉月来江滨，此楼作主山作宾。长星动摇若无色，未必常作人间魂。身后苍凉尽如此，俯仰悲歌亦徒尔。杯底空余今古愁，眼前忽尽东南美。高会题诗最上头，姓名未死重山丘。请将诗卷掷江水，定不与江东向流。

此诗最能显示作者的才华，人赞李白再世，不为虚言。然而诗中却也流露出不得其志、抱负难展的悲哀，这是黄诗最打动人的地方。郁达夫说过：“要想在乾嘉两代的诗人之中，求一些语语沉痛、字字辛酸的真正具有诗人气质的诗，自然非黄仲则（景仁字）莫属了。”（《关于黄仲则》）读黄景仁的诗，有时会觉得他像一个天真的大孩子，全不知道隐藏，只是一味地倾诉，这种毫无保留袒露感情的作家，这种写诗写得如此投入的作家，后代真是不多见了。再看他那首被人广为传诵的七绝名篇：“千家笑语漏迟迟，忧患潜从物外知。悄立市桥人不识，一星如月看多时。”（《癸巳除夕偶成》）诗中那颗孤独的星星和诗人一样，在热闹非凡、繁花似锦的乾隆盛世里顾影自怜，凄苦无依。这便是所谓的“盛世悲音”。

清词的一片精彩

在诗歌出现复兴的同时，词的创作也走出了长期的低谷，呈现出一片精彩。词本是古代诗歌中另一种格式的抒情体，它的表现领域不及诗宽广，但在抒情方面却往往能更深地切入内心，摇荡人的情性，清词的成功正是充分发扬了这一传统特色。有人认为词的基本美学特征是感伤，这是有道理的。如果说，宋词当中的感伤更多地表现了个人的感情

经验和时代之感受的话，那么清词就在具备这些内涵的同时，又掺入了对历史的感悟和回顾。清人善于将自己的时代感受与历史上众多类似的感受联通起来，于慨今抚昔的大背景中展开想象，这样获得的美感体验就显得更深、更广，此也是以悲为美的特色之一。

我们且来看浙派词人朱彝尊的一首《卖花声》：

> 衰柳白门湾，潮打城还。小长干接大长干。歌板酒旗零落尽，剩有渔竿。秋草六朝寒，花雨空坛。更无人处一凭阑。燕子斜阳来又去，如此江山。

朱彝尊前期的词作往往借凭吊古迹来传达自己的悲哀，此即所谓的“空中传恨”。实际上，对历史的感慨本身也是作者情怀的一部分，古与今在作品当中是合而为一的。就此而言，“空”未必不是一种“实”。再如“十二园陵风雨暗，响遍哀鸿离兽。旧事惊心，长途望眼，寂寞闲庭堠”（《百字令·度居庸关》）；“亡国春风，故宫铅水，空余芳草，冷花开遍江南岸”（《笛家·题赵子固画水墨水仙》）；“沧海人归，圮桥石杳，古墙空闭。怅萧萧白发，经过揽涕，向斜阳里”（《水龙吟·谒张子房祠》）等等。浙派词人一向推尊南宋的姜夔和张炎，对姜、张，他们是确有继承的，然而这种推尊并没有妨碍他们创造出属于清人的审美境界。

与浙派同时崛起于词坛的还有以陈维崧为代表的阳羡派。浙派以婉约为主，阳羡派则以豪放为主，宋代两大流派在清朝均有了自己的传承者。婉约、豪放在风格上虽有阳刚、阴柔之别，然以悲为美这一基本的美学特征，却又是相同的，试看陈维崧的怀古词：“凭高对景心俱折，关情处，燕昭乐毅，一时人物。白雁横天如箭叫，叫尽古今豪杰。都只被、江山磨灭。”（《贺新郎·秋夜呈芝麓先生》）“腕下，多少孤城战马，一时都作哀湍泻。今日黑闼营空，尉迟杯冷，落叶浮青灞。百年青史不胜愁，两行银烛空如画。”（《鹊踏花翻·春夜听客弹琵琶作隋唐平话》）“碧落银盘冻，照不了、秦关楚陇。无数蛩吟古砖缝。料今宵，靠屏风，无好梦。”（《夜游宫·秋怀》）陈维崧显然以辛弃疾作为自己的楷模，但他毕竟身处封建社会的末期，那种沉重的历史负载，那种苍凉的时代感受，令他的视野、情怀与辛稼轩产生了很大差异，就好像一个历经跋涉的人，站立在路途的尽端，蓦然回首，其感慨是特别丰富而复杂的。再请看他的名作《点绛唇·夜宿临洺驿》：

> 晴髻离离，太行山势如蝌蚪。稗花盈亩，一寸霜皮厚。赵魏燕

韩，历历堪回首。悲风吼，临洺驿口，黄叶中原走。

小令词篇幅短小，一般难以表达气势磅礴、含量沉厚的内容，但此作却涵盖千古，力重千钧，难怪吴梅在《词学通论》中赞许说：“即苏（轼）、辛（弃疾）复生，犹将视为畏友也。”陈氏美学境界的形成当然不是偶然的，它既是陈维崧个人的才气所致，也是清代这一历史氛围的产物。

在清代还有一位独树一帜的词人，即纳兰性德。他身为满族贵胄，却有着一颗敏感而充满忧伤的心灵，词的风格逼近李后主，被人称为李煜后身。一个受到皇帝宠信、身份高贵的作家何以会怀有如此多的悲伤，这常常是人们感到不解的地方。王国维在《人间词话》中说：“此由初入中原，未染汉人风气，故能真切如此。”其实从当时的历史氛围来看，这句话或应反过来说，恰恰是纳兰性德受汉文化濡染太多了[3]。我们来看他的一首怀古之作：

今古河山无定据，画角声中，牧马频来去。满目荒凉谁可语？西风吹老丹枫树。从前幽怨应无数，铁马金戈，青冢黄昏路。一往情深深几许？深山夕照深秋雨。（《蝶恋花·出塞》）

这是纳兰性德身任扈从，随皇帝出塞时写下的。词中作者并没有居高临下，以征服者自居，相反，他的审美立场站在汉民族一边。特别是下阕中，作者甚至提到了王昭君的“青冢”，这就使得无数幽怨具有了更加明确的色彩。

作为词人，纳兰性德的特别之处就在于他往往能超越自身的处境，和整个时代氛围发生交流和沟通，正如他词中说的：“不恨天涯行役苦，只恨西风，吹梦成今古”（《蝶恋花》），他在词中表达的，也可以说是整个时代的哀怨和忧伤。

散文的复归

由明入清，散文风气亦发生了变化，那种自由、潇洒的小品文渐近消歇，文风开始向传统回归。也许受创作规律的制约，散文的复归，并没有造成诗词那样的高峰效应，其中具审美价值的文学类散文尤其如此。这当中虽然有桐城派的崛起，但因其过于推崇理学，观念陈腐，成就远不能与秦、汉、唐、宋相比。清代散文从内涵到体式都具有古雅之

美，且确能打动人心的还要算前期的传记体散文。人们选中传记做文章，除了有归依传统之用意外，也是为了传人记事，表达自己的感慨。就此而言，传统的叙事体散文还是显出了它的生命魅力的，或也可称之为一种复兴吧。

清初有所谓古文三大家，即侯方域、魏禧和汪琬。此三人皆长于传记，并有佳作传世。侯方域最为人称颂的是那篇为歌妓树碑立传的《李姬传》。李姬是孔尚任《桃花扇》一剧中李香君的原型，作者与之有过一段不平凡的爱情经历，以此为基础，侯氏创作了这篇散文，其最后一段这样写道：

> 未几，侯生下第，姬置酒桃叶渡，歌琵琶词以送之，曰："公子才名文藻，雅不减中郎（指蔡邕）。中郎学不补行，今琵琶所传词固妄，然尝昵董卓，不可掩也。
>
> 公子豪迈不羁，又失意，此去相见未可期，愿终自爱，无忘妾所歌琵琶词也！妾亦不复歌矣！"
>
> 侯生去后，而故开府田仰者，以金三百锾，邀姬一见，姬固却之。开府惭且怒，且有中伤姬。姬叹曰："田公岂异于阮公（指阮大铖）乎？吾向之所赞于侯公子者谓何？今乃利其金而赴之，是妾卖公子矣！"卒不往。

正宗古文在叙事上讲究雅正，凝练，简而不烦，侯方域基本上是遵从这一传统的，他的文风与晚明诸家确然不同。但他又能在简练当中生动、传神地写出李姬的款款深情和凛凛正气，令读者如闻其声，如见其人，应该说还是难能可贵的。

与侯方域相比，汪婉为文更加严谨，古典气味也更重。不过亦不乏摹写生动的作品，比如《江天一传》中，他记述抗清志士江天一慷慨就义的经过，严肃当中饱含情感，从容当中显露激烈，将古典散文的特色发挥得恰到好处。试看其叙写江临刑的一段：

> 大帅购天一甚急。天一知事不可为，遽归，嘱其母于天表（其弟），出门大呼："我江天一也！"遂被执。有知天一者，欲释之。天一曰："若以我畏死邪？我不死，祸且族矣。"遇佥事公于营门，公目之曰："文石！汝有老母在，不可死！"笑谢曰："焉有与人共事而逃其难者乎？公幸勿为吾母虑也。"至江宁，总督者欲不问，天一

> 昂首曰："我为若计，若不如杀我，我不死，必复起兵！"遂牵诣通济门。既至，大呼高皇帝者三，南向再拜讫，坐而受刑。观者无不叹息泣下。越数日，天表往收其尸，瘗之。而佥事公亦于是日死矣。

此作的价值观和审美观是传统的，行文的章法也是传统的，内容与形式构成一种和谐的统一。江天一这一忠臣志士的人格精神于此也得到了伸张。清初此类传记体散文曾风行一时，其中优秀者，还有魏禧的《大铁椎传》、邵长蘅的《阎典史传》、侯方域的《马伶传》、汪琬的《周忠介公遗事》以及方苞的《左忠毅公逸事》等。

如果说诗词的整体特色是以悲为美，那么传记散文的特色便是以气节为美，气节是传统士大夫人格的重要组成因素，散文作者张扬这一点，显然有呼唤古典人格、重新给士人定位的企图，这可以看做对晚明人格的一种否定，也可以看做对明代复古派的呼应。这种情况标志着清代社会的文化趋向较明代末期发生了重大转变。

传统诗文的复兴带来的确实是审美文化包括士大夫人格在内的一次全面的复归，历史的迂回曲折于此可以看得特别清楚。

贰　古典精神的自我批判

清代的古典文化毕竟是封建社会末期的文化，随着社会本身走向衰老自固、僵化腐朽，这种古典型文化内在的弊病也开始凸现。特别是经过明末反传统思潮的冲击，明清易代的动荡，以及执政者出于统治目的的倡导，所谓正统文化实际上已经千疮百孔。所以在文化复兴、艺术繁荣的后面，危机也在蔓延和生长。针对这种情况，古典文化内部生长出了一种自我反思和批判的精神，对传统文化的价值和命运表示了怀疑和忧虑。于是清代的古典文化就具有了这样两大特质：一方面是集大成，是审美文化的全面综合；另一方面是文化的自我反省，是深刻的批判和自我否定，两方面相互对立，又相互补充；相互渗透，还相互依存，造成了清代审美文化特有的二重性。

如果说著名思想家顾炎武、黄宗羲、王夫之、唐甄、戴震等人对君主专政制度、科举取士制度及宋明理学的震撼人心的批判代表了哲学和政治领域的文化反思的话，那么审美方面的批判则主要集中在戏曲和小说这两个领域。方式不同，但达到的深度实际上并不亚于上述诸家，有些方面对后代的影响甚至更大。这一份文化遗产值得我们格外地珍视。

1 “人生如戏”戏曲艺术与理性反思结缘

经过元、明两代的持续发展，戏曲艺术已经充分地成熟，而且普及了。然而正如前面所说的，明中叶以后，戏曲创作又逐步地为文人士大夫所掌握，雅化程度同样在不断加强。正因为此，入清后，戏剧便自然而然地加入了古雅文化的行列，成为复古大军中的一员。与诗文相比较，戏曲在清代具有它的特殊性，这就是一种反观生活的能力和意识。诗歌、散文的长处在抒发感慨，即表达作者的主观感受，感性因素占据了绝对优势，戏曲（实际上小说也是如此）自然也拥有这样的内涵。但是入清以后，也许因为要兼顾到观众方面的感受，也许是叙事性的体制所致，也许更重要的，受文化反思的时代召唤，戏曲创作界逐渐地生长出一种带理性因素的反思意识来。

人们发现，在舞台和生活之间，存在着一种同构关系，舞台表演的是生活本身，而生活其实也就是一场戏，这种看法对戏剧创作产生了重要影响。比如程大衡在《缀白裘合集序》中说：“尤西堂（侗）以世界为小梨园，廿一史为一部传奇，则大地岂非一场戏乎？”“人生富贵贫贱不同，夭寿穷通各异，然电光石火，终归一梦，犹敷演悲欢离合，顷刻戏完之散场也。”李调元在《剧话序》中也说：“剧者何？戏也。古今一戏场也。”“夫人生，无日不在戏中。”这种观念强调的是戏剧的客观真实性，贫富穷通、悲欢离合都是一种客观真实，舞台将它们表现出来，便可让人们对自己的生存状况形成反思。其间作者并不对号入座，他是一个旁观者，取的是观照的态度，而且希望观众在感动之余，最终也归向这一态度。此种戏剧观比单纯的抒情写志说显然要深刻，戏剧的审美功能因此而获得了一大拓展。

然而实际创作并没有那么简单，作者不可能完全取客观的态度，传统的劝惩意识和浓厚的抒情倾向在清代戏曲中还是相当程度地存在着，这也是事实。不过即便如此，反观现实、批判历史的因素还是产生了，而且逐渐在生长。它们由借助传统观念评判生活存在，发展到通过生活本身来反观传统，再到对生活和观念都取一种理性的反思和批判态度，实际上这是清代戏曲发展的一条轨迹。正是这一历程使得清代的戏曲在中前期创造了新的繁荣，形成中国戏曲史上最后一个高峰。

雅部与花部

清代的戏曲大致上可以分为前后两段，前段承明末而来，势头正盛，在雅化和通俗化并进的趋势下继续前进，逐步形成了两极分化的格局。这首先在唱腔上体现出来。当时有所谓雅部与花部之分，雅部指的是昆腔，它为文人士大夫所欣赏和喜爱，花部则为各种地方声腔，流行于市井及广大的乡村。李斗在《扬州画舫录》中说："雅部即昆山腔，花部为京腔、秦腔、弋阳腔、梆子腔、罗罗腔、二簧调，统谓之乱弹。"又说："郡城花部，皆系土人，谓之本地乱弹，此土班也。……而音节服饰极俚，谓之草台戏。""若郡城演唱，皆重昆腔，谓之堂戏。"前面讲过，昆曲风格清雅、蕴藉，尽婉折柔润之美，故特别符合文人士大夫的口味。据记载，当时"士绅宴会，非音不樽"，"京师公私会集，恒有戏，谓之堂会"（徐珂《清稗类钞·戏剧类》）。文人们观看的当然都是昆剧，他们不但热衷看戏，而且自己也会唱，"近士大夫皆能唱昆曲，即三弦、笙、笛、鼓、板，亦娴熟异常"（钱泳《履园丛话》卷十二）。唱戏实已成为一种风雅韵事，非昔日可比。而同时，普通民众观戏的热情也并不次于文人雅士，而且还在提高。

为了满足这一需要，各都市纷纷建起了戏园，如京师有太平园、四宜园、查家楼；广州有庆春园、广庆园；上海有丹桂园、三雅园，等等。其中数苏州最多，共有三十余家，甚至还扩展到了乡里，"乃至一县一镇一村落，亦皆有之"（徐珂《清稗类钞·戏剧类》）。如果说，过去的戏台还是临时搭起的，不具固定性的话，那么，戏园的出现则标志着戏剧真正进入了人们的日常生活。戏园是面向普通老百姓的，观众喜欢什么，戏园便会上演什么，哪个戏班走红，就请哪个班子来唱。在这种气氛中，众多剧种争相献艺，形成了竞争。最终还是声音高亢、风格爽朗的地方剧种占了上风。有人曾指出："大抵常人之情，喜动而恶静。昆剧以笛为主，而皮黄则大锣大鼓，五音杂奏。昆剧多雍容揖让之气，而皮黄则多《四杰村》《趴蜡庙》等跌打作也。"（徐珂《清稗类钞·戏剧类》）以皮黄、高腔、秦腔等为代表的花部比昆曲更能迎合一般市民的欣赏口味，所以逐渐后来居上，于互相融合中形成了今天的京剧，而昆曲作为一个独立的剧种自嘉庆以还转盛而衰，反渐渐"暗淡无闻"了。

入清后，戏剧演员的角色也有了进一步的发展，据《扬州画舫录》记载："梨园以副末开场，为领班，副末以下老生、正生、老外、大面、二面、三面七人，谓之男脚色；老旦、正旦、小旦、贴旦四人，谓之女脚色，打诨一人，谓之杂。此江湖十二脚色。"从这十二脚色可以看出，分工比以前更趋细致，生已有老生、正生之别（正生也即小生）；旦除

老旦、贴旦外，又有正旦和小旦之别。脚色不同，表演、唱腔就会生出差别，这对于塑造不同类型的戏剧人物显然是更为有利的。特别是净角，已有大面、二面、三面之分。这可说是一大创造，见脸谱图（015、016）。

大面相当于净，因脸上粉墨涂满，故称大面。大面又有正面人物与反面人物之分，正面人物一般为红面或黑面，如附图中的关羽脸谱为红，包拯的脸谱为黑，另外还有其他颜色。反面人物则为大白脸，如《鸣凤记》中的严嵩，三国戏中的曹操等，这是奸臣的象征。《扬州画舫录》中说："白面之难，声音气局，必极其胜，沉雄之气寓于嬉笑怒骂者，均于粉光中透出。"可见反面角色亦不简单，需要很深的艺术功力。侯方域在《马伶传》中记述过一个姓马的演员，为了演好白面严嵩这一角色，入某相国门充当仆人三年，细心揣摩其言行举止，然后成就一代绝活。黑、红面则须兼笑、跳、叫三技，此三招对表现性格粗犷、行为刚烈的舞台形象十分重要，特别是长声的啸鸣，尤需要极高的造诣。《扬州画舫录》卷五描写说："其啸必先敛之，然后发之，敛之气沉，发乃气足，始作惊人之音，绕于屋梁，经久不散，散而为一溪秋水，层波如梯。如是又久之，长韵嘹亮不可遏，而为一声长啸。至其终也，仍嘐嘐然作洞穴声。"













015　弋阳腔脸谱（梅氏缀玉轩藏清初脸谱，摹本）







016　昆腔脸谱（梅氏缀玉轩藏清初脸谱，摹本）

随着演出的进一步发展，大面又逐渐分出文武。武角以做功为主，文角以唱为主。相应地，脸谱上也就有了差别，武角以一色为主而饰有多种花纹，这就是俗语所称的大花脸，附图中马武、孟良、牛皋等脸谱即是，而文角则是清一色，顶多勾出眉目而已。脸谱的多样化标示着戏

剧表演艺术的演进。

二面就是过去的副净，一般饰演受人讥嘲的反面人物，有时也扮富有喜剧性的正面人物。《扬州画舫录》中说：“二面之难，气局亚于大面，温暾近于小面，忠义处如正生，卑小处如副末，至乎其极。又服妇人之衣，作花面丫头，与女角色争胜。”二面戏路最宽，能兼男女为之，亦庄亦谐，虽为副角，却非专职不办。小面也即丑角，脸部中央抹有形状不一的白粉，专司插科打诨，还要会作许多杂技表演，水浒戏中的武大郎即由小面担当。优秀的小面“一出鬼门，令人大笑”，是戏剧中不可缺少的角色。花部演出，尤重小面，“凡花部脚色，以旦、丑、跳虫为重，武小生、大花面次之”。“本地乱弹，以旦为正色，丑为间色，正色必联间色为侣，谓之搭夥。跳虫又丑中最贵者也，以头委地，翘首跳道及鎚锏之属。”（李斗《扬州画舫录》卷五）

演出的服装道具亦比过去丰富而完备了，据记载，清代的戏具即“行头”已分为衣、盔、杂、把四箱，衣有文扮、武扮之别，款式最多，盔有冠、翅、巾、盔、簪、髻之别，杂箱包括髯口、飞鬓、面具、靴袜、旗帜以及各种杂物，把箱则是专放仪仗和兵器的。总括起来，“行头”足有数百种，亦可谓集前代之大成了。

苏州派

以上是演出的情况。就创作方面说，清前期也是一个高峰期，涌现出了大批优秀的作品。其中，绝大多数还是昆曲剧本，也就是讲，雅部在创作界依然领导着潮流，花部多是改编旧作，还谈不上自己独立的创作面貌，所以文人士大夫的审美观于创作领域依然据主导地位。这当中，最有价值的即是表现对历史和人生的反思，它们构成了清代戏剧的核心和灵魂。

清戏曲创作大致上可以分为三个方面：第一方面以抒情为主，其代表作有吴伟业的《临春阁》《通天台》《秣陵春》，尤侗的《吊琵琶》《读离骚》《钧天乐》，嵇永仁的《续离骚》以及杨潮观的《吟风阁杂剧》等。这些剧作往往借历史上的人物、故事为题材，抒发作者自己的时代感受，所谓“夺他人之酒杯，浇自己之块垒”，属“纯然自述之作”（傅惜华《清代杂剧全目》）。由于作者同时又是诗人，他们的创作自然而然地带有浓厚的抒情气氛，情节的铺衍反而降为了次要因素。尤其是杂剧作品，体制越来越短，以至缩为一折，逐渐地走向了案头化。

这类作品实际上应属于特殊形式的抒情诗。还有一个方面沿明末而来，即继承了汤显祖的传统，以才子佳人巧结姻缘、终成眷属为模式铺衍故事，代表作有李渔的《风筝误》《比目鱼》《凰求凤》等10种，万树的《拥双艳三种》等。此类作品入清以后逐渐淡化明末的反叛色彩，格调轻松，演化为风情喜剧。正如李渔在剧中宣称的：“惟我填词不卖愁，一夫不笑是吾忧。举世尽成弥勒佛，度人秃笔始堪投。”（《风筝误》）在迎合普通观众欣赏口味的同时，它们把文人情趣和市民好尚结合起来，启示了戏剧向娱乐性发展的趋势。真正代表清代戏曲主流的是第三类作品，其策源地在苏州，此类作品“以曲为史”，表现了作者对人生的反思和批判。

苏州是昆曲的发源地，也是戏曲创作的中心。从明末开始，这里就聚集了一批优秀的作家，人称苏州派，创作出大量贴近生活、内容精湛的剧作品。有人填词道：“苏州好，戏曲协宫商。院本爱看新乐谱，舞衣不数旧霓裳，昆调出吴阊。”（沈朝初《忆江南》）苏派作家一个突出的特点，就是严肃的现实主义态度和深刻的反省意识，他们与李渔的风格完全不同，也与吴伟业等人有别，可以说开创了一种新的潮流。“苏州派”的杰出人物是李玉，李玉一生创作的传奇达四十余种之多，最为人所喜爱。他的作品可分为三类：一类是政治剧，一类是世情剧，还有一类是爱情剧。政治剧的传统实际上源自明中叶的《浣纱记》和《鸣凤记》，其中或取材历史，或取材现实，代表作有《清忠谱》《千忠戮》《万里圆》《牛头山》等。尽管这部分作品还保留着一些传统的观念，如忠臣节义、兴亡感喟等等，不过其中有些内容由于直面现实，已经对传统观念实现了突破。《清忠谱》是一个典型，该剧描写明末东林党人与宦官魏忠贤的斗争。在塑造了周顺昌这个“忠君为国”的士大夫的同时，还特别刻画了以颜佩韦、杨念如、周文元等五人为代表的普通市民的群起反抗。

作者的人物描写特别有意思，这里截录《清忠谱》中的《拉众》《打尉》二出片段为例：

（净颜佩韦）[北斗鹌鹑]俺生平心性痴呆，一味价肝肠，可也慷慨。不贪着过斗钱财，也不恋如花女色，单则是见弱个兴怀，猛可的逢凶作怪。遇着这狠狼豺驽骀，凭着俺掣电轰雷，俺只索翻江可也搅海！

（末杨念如内白）走吓。（颜佩韦）咦！㕶（你）看前头一个

人飞介奔得来哉，弗知为撦（啥）事务，等我挨上去看。（杨急上）啊哟，啊哟！[南缕缕金]我心急遽，脚忙抬，一事天来大，实奇哉。（颜奔上掽杨介）啐！原来是杨兄弟。（杨）原来是颜大哥。（颜）对唔说，唔逗逗能介落里（哪里）去吓！（杨）颜大哥。不好了嘘！（颜）撦事务介？（杨）哪，哪！街市喧传遍，人人惊坏！（颜）弗知撦个蟹麻能，为撦个了？（杨）你不晓得么？（颜）弗晓得吓。（杨）北京校尉到苏台。（颜）住子，住子！我正要问唔个校尉是来捉啰个吓？（杨）你道拿哪个？（颜）啰个吤？（杨）周宦忙提解，周宦忙提解。（颜）啰个唔周宦？（杨）就是林家巷内吏部周老爷。（颜）啰个吓？（杨又说介）（颜）阿呀！且住，我想个周老爷清廉正直，万民感仰，那说校尉捉俚起来？喂！杨兄弟。（杨）颜大哥。（颜）反哉！（杨）反了！（杨）真当反哉！当真反了！（颜）反哉！反哉！

……

（丑周文元上）列位吓！你乱才（全）跟我来，才跟我来。阿嗄，阿嗄！[南缕缕金]浑身汗，走穿鞋，各处人声沸，闹垓垓，要救周乡宦。捧香奔快，一人一炷喊声哀。天心也回改，天心也回改。（颜、杨）好哉，周兄弟来哉。（周）列位，来来来，才执子香求告官府去。（众各执香介）（颜）盖张骚卵（校尉）求俚做撦！俚若是肯放周老爷便罢。（周）若是弗肯放没那？（颜）若是弗肯放没，列位吓，我俚苏州人一窝蜂，等我俚弟兄领子头，轰轰烈烈做介场惊天动地个事务出来！（周）列位，若是啰个缩头缩脑，就是乌龟王八，家婆毡千人乱乱爿个臭乌龟乱！（杨）妙吓！大家协力同心便了。（小生王节、老旦刘羽仪）住了，列位不可造次。我们急急进城，拉了三学朋友，写一辨呈，同了列位去求毛抚台，恳他出疏保留，这便才是。（颜）咳！你乱差哉。老毛是魏太监个干儿子，此番来捉周乡宦，侪是俚个线索。（众）因为了侪是俚个线索。（颜）俚没阿肯出疏保留个？（王、刘）如今怎么样呢？（颜）弗是介个唔乱才跟我来，前头去，我有道理拉乱。（众）吓，我们且到前面去。走吓，走。阿哟！[北秃厮儿]心，心儿里满堆着腷胎，百忙里难保和谐。俺这里冲冲怒气怎摆画？一步步奔长街非騃。走吓、走吓。（下）

……

……（内）圣旨已到，跪听宣读。诏曰。（众）列位，为何开读起来？（颜、周）测测能，我俚听吓。（内）犯官上刑具，（众）不好了！大家打进去！（打介）（付张校尉上）哟！你们这些狗头！皇帝也不怕，敢来抢钦犯么！[前腔]妖民结党起波渣，倡乱苏城独霸。抢咱钦犯思逆驾，擒将去千刀万剐！（众）假传圣旨，思量唬咱众好汉，怎饶他！（颜）住子，我俚吊清打。呔！㕶阿认得我苏州城里城外第一条好汉叫做颜佩韦？（杨）可晓得我是杨家将杨念如？（周）阿认得我十三太保小青龙周老男儿周文元？（旦）我叫马杰。（贴）我叫沈扬。（张校尉）你每都是一班强盗，砍你们这班狗头！（众）打吓！打吓！（齐下）

以上录自《缀白裘》，《缀白裘》是清人的戏曲选集，收录的都是当时的演出本，完全使用苏州方言，非常活泼生动传神。我们看这几位市民形象，均非高大全式的理想型人物，更非儒雅恭让的谦谦君子，他们是些文化不高的普通人，颜佩韦由二面扮演，杨念如由付末扮演，而周文元甚至由丑角扮演。但正是他们，做了一番惊天动地的大事情，把京城来的校尉打死，连皇帝也不惧怕，他们的行为实际上比周顺昌要“出格”得多，属于政治暴动性质。对于这样一个严重的政治事件，对于这样一批敢作敢为的底层细民，作者是取肯定态度的。他的审美观突破了旧传统，不但突破了忠君为国的传统，而且突破了高大全式的英雄主义传统，这两个突破并非作者预先确立的，是生活启发了他，教育了他，这应是现实主义的胜利。从观念上说，聚众造反决非作者的本意，周顺昌这个忠臣的塑造就说明了这一点。反思使李玉得出了新的结论。

反思的价值在于，人们能够通过审视历史获得某种理性认识，而这种认识有时会突破反思者固有的价值立场，给人以深刻的启示。

世情剧中的人兽观

李玉世情类的作品以《一捧雪》和《人兽关》为代表。《人兽关》取材于《警世通言》中的《桂员外穷途忏悔》，前面曾介绍过。李玉确有一些作品，包括爱情题材在内，直接取材于明代的通俗小说，不但故事情节相同，主题也有某种程度的继承，可以明显地看到二者之间的关联。然而作者在创作过程中，对原有的题材又进行了深入的挖掘，他不单单站在道德批判的立场，而且站在人性的立场上来反观种种世态人生。你看此剧的题目，已显示了作者的用心，人性的异化和失落意味着

兽心的萌发，人与兽的区别有时竟会是一念之差。作者实际上在暗示，社会上有多少人挣扎在人兽关上呢！剧中那个负心财主桂薪，因恩将仇报，泯灭天良，被阴司勾去，责其全家化犬，阎罗王训斥说：“人见那顶着冠，束着节，这便是人，不晓得他一心造恶，顷刻是牛羊犬马！”“往往人面兽心，自造畜业。”这种对浇薄世情的批判应该说是具有相当深度的。

《一捧雪》可视为又一版本的“人兽关”，作者借权臣严世蕃迫害太仆卿莫怀古，强夺其家传玉杯“一捧雪”的故事，塑造了裱褙匠汤勤、莫家仆莫诚及侍妾雪艳的形象。汤勤受到莫怀古提携，入严府后为博取更多利益，将莫家的传世宝告知严家，怂恿严向莫索取，莫怀古仿造了一只假的，又被汤告发，导致了莫家的杀身大祸。莫诚作为莫家的仆人，毅然替主人受戮，成为又一种人格的典型。侍妾雪艳于危急关头，假意答应委身于汤，事后刺死汤勤，为主人报了仇。莫诚与雪艳是作者塑造的两个正面形象，一个“金石寸心坚，忠义实堪传”，一个“蛾眉真足愧须眉，千载英风得并追”。作者认为，这是两位值得标榜的做人的楷模。而汤裱褙则是人群中的败类，是一个真禽兽。这个剧诚如人们批评的那样，带有旌表义仆、烈女，宣扬封建道德的倾向，并没有从传统观念中完全摆脱出来。

但也要看到，作者对人性的反思还是有积极意义的，他褒扬什么也许并不重要，真正值得重视的是作品对人性丑恶一面的剖示和抨击，“碌碌世间徒，若个了生死”，怎样的人生才是有价值的，才是美的，作者实际上向观众提出了这个问题，这才是李玉作品受到欢迎的真正原因。

2　“以曲为史”两部名剧与两种价值评判

如果说苏州派作家的观念还带有因袭传统的成分，表现了过渡性特点的话；那么，洪昇《长生殿》、孔尚任《桃花扇》的相继问世，则标志着清代戏曲的文化反思达到了新的高度。

爱情与人生：《长生殿》的反思

洪昇的《长生殿》敷演的是唐玄宗李隆基与杨玉环的爱情故事，这是一个为人们熟知的旧题材。自唐以后，它被作家以不同的审美视角改编成各种形式的文艺作品，在民间广泛流传，其中白居易的长诗《长恨歌》和白朴的杂剧《梧桐雨》最为世人称赏。对这样一个流传已久、涉及国家兴亡的帝王和妃子间的爱情故事，洪昇究竟想表达什么呢？对此洪昇本人的确经过了一番探索和推敲。据《长生殿例言》说，洪昇最初作此剧出于“感李白之遇”，就是说他要借此抒发文人怀才不遇的感慨，但很快被自己否定了。这个主题显然太狭隘。接着，洪昇又在第二稿中加入了“李泌辅肃宗中兴”，更名《舞霓裳》，似乎专以批判李杨私情、惩戒来世为主，但不久也被推翻了，这其实是一个近乎正统的、带有官方色彩的主题，仍不能表达作者真实的思想。最后，他把重点移到了“情”字上，“念情之所钟，在帝王家罕有”，“专写钗合情缘，以《长生殿》题名”。可以说，此剧的成功，正在于作者对“情”字的选择。剧的开首，副末唱道：“今古情场，问谁个真心到底？但果有精诚不散，终成连理。万里何愁南共北，两心哪论生和死。笑人间儿女怅缘悭，无情耳。”这段唱辞使我们想到了汤显祖的《牡丹亭》，两剧对真情的称赞，何其相似乃尔！毫无疑问，洪昇继承了汤显祖的人文主义思想，尤其是那种反叛传统、张扬人性的文化精神。身处清代古典主义盛行的氛围中，此“情”尤属不易。

然而该剧的深刻性还不仅在此，如果说《牡丹亭》的主旨在呼唤，在抗争，那么《长生殿》的立意则是在反思，在自省。反思不为别的，正在“情”本身。在经历了“安史之乱”、国运衰颓、生灵涂炭之后，爱情这东西还有意义和价值吗？作者提出了这样一个问题，它正是此剧的关键所在。

我们还是来看作品。《长》剧以李、杨定情发端，入戏之后，很快

形成了两条线索，一条是李隆基、杨玉环的感情由浅入深、逐步升华的过程。这当中写尽了两人的柔情蜜意，而华丽富贵的氛围渲染更增加了情欲追逐过程中的那种恣意和放纵、快乐和狂喜。作者没有忘记编进虢国夫人和梅妃争宠的情节，李、杨两人的关系因波折而变得更富吸引力。每一次摩擦之后，李杨感情都向前增进了一步，直到李隆基从浅薄的留连声色中摆脱出来，与杨玉环在七月七日长生殿约定私盟，“愿世世生生，共为夫妇，永不相离。有渝此盟，双星鉴之。在天愿为比翼鸟，在地愿为连理枝。天长地久有时尽，此誓绵绵无绝期”。至此，两人的关系由一般的性欲的吸引以及繁华富贵的追逐升华到了人性美的境界。

另一条线索是情欲所造成的负面效应，玉环之兄杨国忠独专权柄，安禄山伺机谋反，朝纲大乱，这是国政上的代价；杨氏姐妹骄奢淫逸，饕餮民膏，地方飞马进贡荔枝，踏坏农田，践毙人命，这是百姓付出的代价。“安史之乱”的爆发，使这一切效应达到了顶点，成为一场空前的劫难。于此基础上便生发出了李龟年的兴亡感叹：“唱不尽兴亡梦幻，弹不尽悲伤感叹，大古里凄凉满眼对江山。”这是一个副主题，连带名将郭子仪的忠义、乐工雷海青的节烈一起，令清代的观众生发出许多联想。

作者并没有就此打住，随着情节的推演他又将主题深化下去。第一条线索在杨玉环马嵬坡自缢后，竟以鬼魂的形式继续顽强地发展，一方面它对第二条线索做出回应，借助杨魂对自身的罪孽进行深刻忏悔：“皇天，皇天！念杨玉环呵，重重罪孽，折罚来遭祸横。今夜呵，忏愆尤，陈罪眚，望天天高鉴，宥我垂证明。”另一方面却又咬住那“情”字死不放松：“只有一点那痴情，爱河沉未醒。说到此悔不来，惟天表证。纵冷骨不重生，拼向九泉待等。”李隆基作为太上皇，也是一往情深，魂梦相随：“我想妃子既殁，朕此一身虽生犹死，倘得死后重逢，可不强如独活。孤独愧形骸，余生死亦该。惟愿速离尘埃，早赴泉台，和伊地中将连理栽。”最后，二人终于在天上团圆了，“死生仙鬼都经遍，直作天宫并蒂莲，才证却长生殿里盟言”。全剧以“情”始，以“情”终，首尾一贯。两条线索，最后是第一条兼并并消融了第二条，理想战胜了现实。

很显然，此剧中的李杨爱情是具有象征性的。经过明末的狂飙运动，历史的重大转折，人们应该如何做出抉择，是否回到以理为美的旧轨道去？过去坚持的是否应该完全抛弃呢？作者追问的正是这一点。剧中是做出了回答的，那就是坚持真情，铲除侈欲。从这个意义上说，人们称《长生殿》是一部“闹热”的《牡丹亭》并没有错，它们的基本方向

是一致的，即都将爱欲当做人生的终极目标。而洪昇既批判且坚持的态度，又反映出清代审美文化特有的理性反思的色彩。

兴亡与离合：《桃花扇》的悲愤

另一部作于同时的作品《桃花扇》跟《长生殿》的着眼点完全不同，作者孔尚任固然也描写了剧中人物的情感历程，然而《长生殿》的反省立足于情，《桃花扇》的抒情写爱则完全为了总结兴亡。

孔氏在《桃花扇小引》里讲的明白："《桃花扇》一剧，皆南朝新事，父老犹有存者。场上歌舞，局外指点，知三百年之基业，隳于何人？败于何事？消于何年？歇于何地？不独令观者感慨涕零，亦可惩创人心，为末世之一救矣。"作者立意很高，他不仅要总结南明王朝覆灭的缘由，还要以此为镜，映照三百年明帝国倾亡的原因。在剧中孔尚任其实是以末世总结者的身份自居的。在他的笔下，悲欢离合作为私人感情仅是总结兴亡的手段，它自身在历史中并不具有举足轻重的地位，作者甚至借剧中人的口说："那些莺颠燕狂，关甚兴亡！"换句话说，作者认为，封建王朝的兴亡，或者天下的兴亡才是人世间最根本、最重要的事情，一切都应该以此为取舍的标准。此又是一种价值判断。

因为持有这样一种历史观，《桃花扇》的写作方式便与《长生殿》有了明显的差异，它没有上天入地，而是严格地遵照历史原貌："实事实人，有凭有据"，"确考时地，全无假借"，全力还历史以本来面目。孔氏把"以曲为史""人生如戏"的审美态度发挥到了极致，以至有人认为，《桃花扇》才是中国"第一个真真正正的历史剧"（董每戡《五大名剧论》）。

孔尚任的创作理念给他的创作带来了有益的影响，在他的剧里，所有的政治人物都处在了被批判的位置，无一例外。过去那种偏袒一方的评判态度，在相当程度上被扬弃了。可以说，南明王朝上下各派的政治力量，多多少少对三百年基业的隳亡都负有责任，你看：弘光皇帝朱由崧，登基之初，便忙着采选宫女，追求声色，置国家存亡于不顾，一心要当"无愁天子"；阉党余孽马士英、阮大铖把持朝中大权，一面卖官鬻爵、搜刮民脂，另一面到处捉拿复社文人，公报私仇，把朝廷当做了他们谋取个人利益、排斥异己的私家庭院；江北四镇本是南明阻挡清兵南下的唯一屏障，高杰、黄得功、刘泽清、刘良佐四将却互相争斗，内讧不止，致使淮左失据，自毁长城；左良玉原有报国之心，但生死关头竟

挥师东下，逼迫朝廷，导致北防兵力的分散；史可法乃是剧中唯一的抗清将领，尽管杀身报国，成就了个人的忠烈之名，但作为北防大帅，他对四镇内讧束手无策，既无权威，也乏韬略，只落得三千残兵孤守扬州的可悲局面；至于那一贯被人们称颂的东林后劲，复社文人，亦毫无例外地遭到了作者的辛辣讽刺，陈贞慧、吴应箕在“中原无人，大事已不可问”的情况下，袖手旁观，竟称“我辈且看春光”；复社中坚侯方域雅兴不减，还在寻访佳丽，“准备着身赴高唐”，他甚至接受了阮大铖送来的礼金，为那一点贿赂牺牲原则，答应为阮大铖疏解和开脱……这桩桩件件摆在面前，南明王朝怎能不亡呢？此剧对末世社会方方面面的如实描写比作者自己的悲痛要更加深刻，这属于现实主义的一大胜利。

作者的创作目的本是反观兴亡，但事实上他还是描写了悲欢离合。也就是说，将男女爱情作为手段的同时，他无法回避爱情本身的意义。难道爱情就真的一点价值都没有？难道最可爱的女主人公李香君真的只是作者笔下的一个工具、一个符号吗？他必须回答这个问题。对此，孔尚任还是给出了答案的，《桃花扇小识》里，他自释说：“其不奇而奇者，扇面之桃花也；桃花者，美人之血痕也；血痕者，守贞待字，碎首淋漓，不肯辱于权奸者也。……帝基不存，权奸安在？惟美人之血痕，扇面之桃花，啧啧在口，历历在目，此则事之不奇而奇，不必传而可传者也。”作者认为，香君的可爱不在她的美丽，也不在其身世的可悲可悯，而在于她和侯方域的志同道合，在于她为了这份志同道合的感情跟权奸誓死抗争，不惜碎首淋漓，见李香君却奁图（017）。换句话说，爱情必须附着在某种崇高的事业上，才会有其地位和价值，否则，即是“莺颠燕狂”。此剧结尾，当侯、李二人历尽艰辛、重新聚首时，作者让张瑶星出来大声呵斥：“当此地覆天翻，还恋情根欲种，岂不可笑！”“两个痴虫，你看国在哪里，家在哪里，君在哪里，父在哪里，偏是这点花月情根，割他不断么？”国家已亡，事业不在，爱情失去了以前的附着，它还有何种价值？所以团圆已全无意义。

我们要看到，《长生殿》尽管歌颂了至上的爱欲，却没有指示出爱欲跟社会生活的关系，这是一个明显的缺憾；而《桃花扇》本意并不在歌颂爱情，它反而指出了爱情应该具有的社会意义，尽管这当中带有相当的狭隘性。在爱情与政治的结合方面，《桃花扇》实际上是继承了《浣纱记》的传统，而且向前跨进了一步。李香君如此的光彩照人，令群芳失色，难道不正在其情志并坚、气压须眉吗？在此，作者还显示了自己的妇女观，即理想的女性应该关心时局，有主见，而且与男人平起

平坐。这些，都是孔尚任从一个青楼女子身上看到的，作者的平民意识也于此凸现出来，这当然也是现实主义的胜利。



017　孔尚任《桃花扇》：李香君却奁（清暖红室刊本）

3　出入幻域批判与憧憬并存的文言小说

跟戏曲一样，小说在清代也进入了它最后的辉煌。可以说，在所有艺术门类当中，小说的容量是最大的，戏曲毕竟受到舞台的限制，很多内容不便展开，小说则可在想象的天地里尽情驰骋，不受时空之阻，这种优势在入清以后得到了进一步的开拓。如果讲，明中叶以后的小说基本上属于市民文化范畴的话，那么，进入清代，随着复古大潮的兴起，随着文人作家的积极介入，雅俗两种质地的文化在这里实现了充分的交融。清代小说在开拓过程中还吸收了不同类型的多种艺术因素，其文化内蕴大大增加，审美品位大大提高，实际上它已成为清代艺术最高成就的代表。

由俗向雅的转化

清初的小说创作是在承继明代的基础上向前发展的。我们知道，明代后期创作历史演义类小说成风，它们是宋代讲史话本的演进，目的仅在于普及历史知识和增加阅读快感，谈不上很深的寓意和寄托。入清以后，在此基础上演化出了新历史小说，专以总结反思明末史实为主，代表作如《梼杌闲评》《樵史通俗演义》等，重点描写宦官魏忠贤专权、东林党抗争、李自成起义，旨在对明亡的历史进行反思，针对性和批判性都很强，人们又称之为时事小说。它们体现了作者的文化意识和历史观，与“苏州派”的戏曲创作正遥相呼应。而《水浒后传》《说岳全传》这类小说，作为英雄传奇，借前代的人物故事，也表达了作者强烈的时代感受，跟前一类作品实属同一范畴。上述作品虽然提高了历史小说创作的自觉性，但文化观念却仍然是陈旧的、传统的，没有实现价值的转换。

另一大支是爱情类小说，它们的变化比较大，明代那种赤裸裸的、带有强烈欲念的市井之爱隐没了，代之以才子佳人式的风雅之爱。与其说它们是对话本小说的继承，不如说是对明代才子佳人类戏曲的效仿，其代表作品有《玉娇梨》《平山冷燕》《好逑传》等等，这些作品在主张婚姻自主、男女自由恋爱方面与明代的文化精神相一致，然而审美观却明显地超越了本能的性欲，向儒雅的方向转化。比如对女性之美，书中已不再单纯追求相貌之妩媚娇好，而是进一步要求精神方面的品质，要才貌双全。《平山冷燕》中说：“女子眉目秀媚，固云美矣。若无才情

发其精神，便不过是花耳、柳耳、莺耳、燕耳、珠耳、玉耳。”“必也美而又有文人之才，则虽犹花柳，而花则名花，柳则异柳。”小说中的女主人公正是这样的，她们不但容貌美丽，且具有诗书之气、风雅之姿，在智慧和才情方面甚至超过了追求她们的风流才子。由于小说将女性放在了和男性平等的位置上，所以显示出一种新的进步的婚恋观、审美观。

但与此同时，作品中说教的成分也不少，而且结尾必然是金榜题名，奉旨完婚，皆大欢喜，成为一种格套。情节方面往往设几个小人拨乱其间，并未接触广泛的生活现实，实际上它们只是文人自我意念的一种表达，借以抵挡凄清、冷漠的现实而已，这又反映出清代审美文化的复杂性。才子佳人型小说的确有明显借鉴传奇剧创作的地方，篇幅方面由原来的短篇发展为中长篇，语言增加了文言成分，且多插入诗词韵语，人物塑造也多取类型化模式，情节结构上喜欢追求奇遇、巧合，喜好创造戏剧化效果。这些都说明，小说借助戏曲形式向古典主义大潮正迅速靠拢，这种通俗型艺术实际上入清以后已经起了质的变化。

在白话小说发生转变的同时，文言小说创作出现了新的繁荣，这与整个复古的文化氛围是相一致的。众所周知，文言小说的高潮在唐代，当时称传奇，而六朝志怪小说又是它的源头。宋以后，随着白话小说的兴起，它已走向衰落。直至清代古典主义文化运动的兴起才又激活了它，于是以文言为小说重新成为一种时尚。这当中蒲松龄的《聊斋志异》集历代创作之大成，攀登上了文言小说的顶峰。

用传奇法志怪：《聊斋志异》

文学传统是一种客观的存在，但如何继承它却取决于作者的主观选择。蒲松龄没有选择当时流行的现实主义创作路子，而是借助志怪传统，创造了一个虚幻的花妖狐魅的艺术世界。本来志怪在六朝人那里，只是为了“发明神道之不诬”，而蒲松龄却运用它来观照和表现人间的世界，文化意蕴完全不同了。这即是鲁迅指出的“用传奇法，而以志怪”，“出于幻域，顿入人间”（《中国小说史略》第二十二篇）。从艺术表现手法上说，作者的确实现了两种传统的整合，称得上是文言小说的集大成者。而自审美的高度说，蒲松龄实际上还创造了一种新的把握现实、反思生活的方式和途径，也就是说虚幻成为蒲松龄切入现实、审视人性的手段和武器。

我们可以发现，《聊斋》中有不少作品是带寓言性质的，比如《梦

狼》一篇，写白老汉做了一个奇怪的梦，梦中自己随人走入一处衙门，见到门口有巨狼当道；壮胆再入一门，则堂上、堂下、坐者、卧者，皆为狼，台阶上白花花的堆满了人骨，还有巨狼不断衔着死人进入。白老汉的儿子白甲恰是这座衙门的主官，唯有他是人形。不久，两个金甲猛士突然闯入，以绳索捆绑老汉之子白甲，白甲顿时扑地化为虎，被猛士敲去了口中的利牙。老汉梦醒后无比惊惧，令小儿子速去招白甲归来。兄弟相见，弟弟发现白甲果然门齿皆落，一面还在拼命收取贿赂，到他那里托关节、走后门者依然络绎不绝。白甲不思悔改，后终被怨愤的民众所杀。这则亦真亦幻的故事让人惊叹之余，顿生认同之感，那些生活中搜刮民脂民膏、人模人样的官吏们不都是吃人的虎狼么？蒲松龄在写完此则故事后，余意不尽，又借“异史氏”之口评论说：“窃叹天下之官虎而吏狼者，比比也。即官不为虎，而吏且将为狼，况有猛于虎者耶！”这则故事的确是发人深省的，就对封建官府衙门的本质定位来说，没有比蒲氏的虚幻之法更直接、更深刻的了，此即是“出于幻域，顿入人间”。

蒲松龄本人为一介文士，在科举场上滚爬了一辈子，吃尽苦头，对其弊害，有切肤之痛，《聊斋志异》中也有多篇涉及这方面的内容。《考弊司》一作描述阴间的这么一个考试机构，廨宇俨然，酷似人间，高堂两侧立有“孝悌忠信”“礼义廉耻”的碣石，司主名虚肚鬼王，鬈发鲐背，鼻孔撩天，牙齿外露。凡考生晋见，必须割下自己大腿上的活肉以贿司主，割得多者可通过考试，不愿割者由小鬼操刀强剜。司庙中终日只见气象森凛，惨状环生。《司文郎》一作还记述了一个古怪的瞎老头子，鉴别文章的能力特强，不用眼观，也不用耳听，却用鼻子嗅，百无一错。然而，由他鉴定的好文章却在科举考试中落了榜，而坏文章却反而高中了。当人们去诘问他时，老头叹气说：“我虽眼盲，鼻子却不盲，那些考官简直连鼻子都盲了！”这些看似荒唐的故事里倾注着蒲松龄满腔的孤愤，作者是饱蘸血泪写下这些文字的，所以它们具有相当的批判力量。

然而，从作品中我们也可以发现，作者实际上并不否定科举制度本身，他认为事情坏在少数主考官身上，是他们扼杀了人才，搅乱了正常秩序，这使得他的批判又有着很大的局限性。可见，与传统意识的决裂其实比人们想象的要艰难得多。

异类之美

《聊斋志异》的艺术魅力不光在于对现实人生的反思和批判，同时也在于对美好人性的憧憬和向往。书中最令读者感兴趣的，莫过于那些美丽且富有人情味的女性形象。有意思的是，《聊斋》中这些散放着美之异彩的人物偏偏不是人类，而是狐妖、花仙或者鬼魂，她们来自另一个世界，与平常世人有着明显差异，从举止、形态上就可以发现，她们属于异类。而书中生活在人间的那些男男女女们其实都很普通，这些人遵照生活原来的逻辑行事，因循世间的人伦物理，与读者周围的人物没什么两样。这一反一正的对比恰好体现了作者的审美观，那就是现实人生实际上并不美，甚至还缺少人性。一道又一道的束缚，一层又一层的压抑，已经把人间真正美好的东西、人性化的东西给挤压没了。因为在人类的身上看不到美，所以作者才把眼光转向异类，恰如王士禛在评论《聊斋志异》时指出的："料应厌作人间语，爱听秋坟鬼唱时。"（《聊斋志异题辞》）只有在妖、鬼身上，作者才能真正解除束缚，舒展开他的才笔，创造出动人的、充满人情味和人性美的形象，这是作者的悲哀，也是他成功的秘诀。

人们总也不会忘记《婴宁》中那个笑个不停的狐女形象。众所周知，在封建社会嬉笑怒骂、流露真情是要受到节制的，尤其是女性，随意嬉笑就是有伤风化。即使让你笑，也要把握分寸，所谓"笑不露齿"。但是狐女婴宁却全无这些顾忌，不管什么场合，不管遇见什么人，随处都能听到她发自内心的笑声，有时笑得直不起腰来，有时笑得靠在树上，想止也止不住。笑是她对待生活的一种态度，是她本性的自然流露。婴宁的母亲曾训导她说："若不笑，当为全人。"这是从人间伦理立场上说的，然而，谁都明白，婴宁的笑才是真正人性美的表现，与之相比，那些循规蹈矩的淑女之态反倒有矫情之嫌了。婴宁的名字也很有意思，她的鬼母似解非解地说过："这丫头从小少教养，年纪十六了，还呆痴得像个婴儿。"婴宁，婴宁，看来作者是有意用这个名字来标示她的童心。再看她爱花的那份天真，爬到树上且摘且摇，且笑且堕的那副痴样，人们发现，这是一个没有被礼教污染过的纯真女孩的形象。正因为有这份天真，婴宁才是一个全人；正因为不守规矩，她才受到人们如此的喜爱。婴宁产于狐，又托养于鬼，在野外荒郊中生活了十几年，她却拥有人间寻觅不到的健康的人性。

《聊斋》中像婴宁这样的狐女、妖女很多，读《聊斋》会让你产生这样的感觉："巾帼有色而丈夫无色，狐有色而人无色矣！"（但明伦《红玉》评语，见《聊斋志异会校会注会评本》卷二）尤其让人钦佩的

是那些女性的见识，她们的观念居然也领先潮流。《黄英》中那位菊花美人黄英与爱花如命的马子才在卖花问题上发生争执，马子才认为养花是高雅行为，卖花致富便是有辱黄花，而黄英姐弟则认为“自食其力不为贪，贩花为业不为俗”。把崇高的审美活动和自食其力的商业行为结合起来，这便超越了传统文人的价值观，具有一种新文化的色彩。马子才有大男子主义观念，以为靠妻子致富是一种耻辱，“徒依裙带而食，真无一毫丈夫气矣”。黄英呢，既对丈夫温柔体贴，却也不卑不亢，就像她既有能力致富，却从不以此自恃一样。她耐心地等待子才的觉悟，直到他自愿和好如初。其实黄英的生活追求远在于贫富、尊卑之上，她希望的是人人自尽其能，自展其性，而又互相敬重，待以赤心。在黄英的境界里，男女性别是被超越的，菊花精神在她和弟弟二人间不分彼此。当其弟醉倒菊畦、化为黄花时，株高如人，花大于拳，人与菊的界限也被打破了。多少年来，人们酷爱鲜花，不就是渴望像花一样尽情地怒放么？现实与幻想在小说里找到了它们最佳的结合点，而生活简直就化为诗了。这不光是《黄英》一篇的境界，也是《聊斋》全书所孜孜以求的境界。

作者清楚，这种境界在实际生活中是不会有的，美只能存在于虚幻之中，所以他的作品于理想的抒写中总是带有一痕感伤，“知我者，其在青林黑塞间乎”（蒲松龄《聊斋自序》）！《聊斋志异》实际上是冷漠现实的一面特殊的镜子，一种反衬。这或许也可称之为一种反思吧。

4 “忧患人心”中国长篇小说最后的高峰

清代小说的高潮出现于乾隆年间，在这个号称盛世的时代里，小说的反思和批判也达到了顶峰。经过前一阶段的多方探索和拓展，白话章回体小说变得更加成熟，以这种长篇形式表现丰富而复杂的生活，传达作者宏观的文化反思，遂成为小说创作的主流。随着时间的推移，人们对时代和自身的认识也在不断深化，终于在此基础之上，伟大而不朽的作品诞生了，它们就是《儒林外史》和《红楼梦》。

《儒林外史》：为一代文人写心曲

同是反观现实，我们从该时期的小说可以看出其与戏曲的差异，戏曲的重点在事件，也就是说它依据的主要是史实，特别是重大史实，人物在事件中活动。而小说的重点在人，事件乃围绕着人物生发，这些事件既非重大，也非必有，解剖人、审视人才是小说的中心。前者系之以事，后者系之以人，相比之下，小说的反思又进了一层。

不错，吴敬梓的《儒林外史》仍然以史冠名，而且煞有其事地从明成化末年写起，演至万历四十四年结束。其实这都是幌子，作者所写的恰是自己身处的雍正、乾隆时代，而他所关注的也不是明清的重大史实，而是知识分子的命运、灵魂，即所谓“所阅于世事者久，而所忧于人心者深”（金和《儒林外史跋》）。冠之以史者，释以知识分子的心路历程才比较恰当。小说的开头有个一楔子，其中借王冕之口说了一句通关全书的话：“一代文人有厄！”厄运何来？王冕认为就是八股取士制度，他说：“这个法却定得不好！将来读书人既有此一条荣身之路，把那文行出处都看得轻了。”此话其实是吴敬梓费了一生经历和心血得出的沉痛结论，他显然站得比蒲松龄要高，因为他找到了文人厄运的根子，那就是八股式的科举制度。

诚然，清初顾炎武、黄宗羲等人对八股制已经做了深刻批判，其决绝的程度后人很难超越。但是他们的批判着眼在国家、社稷，在制度造成的政治后果；吴敬梓的着眼点却在人，在八股制对文人造成的毒害，以及这种毒害怎样令文人迷失自我，成为废人、疯人，以至失魂落魄、无德无行之人。这方面，《儒林外史》的贡献是无与伦比的。吴敬梓不是思想家，他并不擅长议论和推理，他的反思方式是塑造一批儒林人

物，用这些丑陋的形象来表达作者的批判精神，这也是作者的独特之处，它使吴敬梓获得了极大的艺术成功。

作者以为儒士之所以化而为丑，全在于他们将八股当做了人生的唯一追求，并认定人活着的意义都在八股里面，这便造成了人性的病变，丑态于是跟着出现了。马二先生属于其中的一个典型，作为一位“选家”，他专门编辑历届八股范文，以此为生。如果仅把它当做饭碗，却也罢了，问题是马二先生将其当做事业来做，而且认定这事业是全人类最崇高的事业，是文人性命的归依。这就坏了，马二先生因而变成了害己害人的丑儒。书中写他谆谆地教导年轻人说：

> “举业”二字，是从古及今人人必要做的。就如孔子生在春秋时候，那时用“言扬行举”做官，故孔子只讲得个“言寡尤，行寡悔，禄在其中”，这便是孔子的举业。讲到战国时，以游说做官，所以孟子历说齐梁，这便是孟子的举业。到汉朝，用“贤良方正”开科，所以公孙弘、董仲舒举贤良方正，这便是汉人的举业。到唐朝，用诗赋取士，他们若讲孔孟的话，就没有官做了，所以唐人都会做几句诗，这便是唐人的举业。到宋朝，又好了，都用的是些理学的人做官，所以程、朱就讲理学，这便是宋人的举业。到本朝，用文章取士，这是极好的法则。就是夫子在而今，也要念文章、做举业，断不讲那“言寡尤，行寡悔”的话，何也？就日日讲究“言寡尤，行寡悔”，哪个给你官做？孔子的道也就不行了。（《儒林外史》第十三回）

这一番“高论”妙不可言。可以看得出来，马二先生是个实惠的人，他认定读书人世世代代地用功、吃苦就是为了做官，孔夫子也不例外。当今来说，正途便是做八股文章。“除了这事，就没有第二件可以出头。”久而久之，马二先生已不知人的性情为何物。有趣的是，书中偏偏安排了这位老先生逛游西湖，这是对马二的“心测”。除了一路觅小吃，看到羊肉、蹄子、糟鸭流口水外，马二先生没有发现一处好玩的所在，湖岸上那么多着红穿绿的女人来来往往，马二先生看也不看，他已经实惠到不知何物为美，何物为情了。

其实比较下来，马二先生还只是丑得好笑，丑得腐陋，那位老秀才王玉辉才丑得让人痛心。他的亲生女儿要杀身殉夫，身为父亲，王玉辉竟然说：“我儿，你既如此，这是青史上留名的事，我难道反拦阻你？你竟是这样做罢。”女儿死的那天，老伴哭得死去活来，他训斥说：“你这

老人家真正是个呆子！三女儿她而今已是成了仙了，你哭她怎的？她这死得好，只怕我将来不能像她这一个好题目死哩！”一面还仰天大笑：“死得好！死得好！”王玉辉的毒中的比马二先生深得多，以致使他忘却了骨肉亲情。作者的拷问灵魂并未就此而止，后又平添一节，王玉辉在苏州游虎丘，见到船上一个着白装的少年妇人，“他又想起女儿，心里哽咽，那热泪直滚出来。”小说对人性的刻画，对理学的鞭辟，就是这样层层深入，入木三分。

要说丑得触目惊心的还要算周进和范进二人。他俩头发胡子花白了，考了大半辈子还是老童生，连秀才也没中过。三百六十行，行行都有自己的手艺和功用，唯独这些科举失败的儒士，百无一用，徒为天下人耻笑。周进在省城“瞻仰”贡院时，看到秀才们考试的号房，屈辱、怨恨涌上心头，一头撞在号板上，直僵僵不省人事。醒来后又满地打滚，哭了又哭，“直哭到口里吐出鲜血来”。范进的处境更惨，无以为生，全仗岳丈胡屠户接济，受够了窝囊气。发榜那天，还在集市卖鸡换米，猛听中了举，顿时就疯了，“头发都跌散了，两手黄泥，淋淋漓漓一身的水，众人拉他不住，拍着、笑着，一直走到集上去了”。其实中举前后的周进、范进在境界、才能上并无变化，仍旧是一介腐儒；身份一变，境遇便全变了。几日前胡屠户还在教训范进：“像你这样尖嘴猴腮，也该撒泡尿自己照照，不三不四，就想天鹅屁吃！”可数日后，口气顿换：“我的这个贤婿，才学又高，品貌又好，就是城里头那张府、周府这些老爷，也没有我女婿这样一个体面的相貌。”中举之前周、范之流是可怜虫，一旦高中，权也有了，钱也有了，人人前来巴结，于是敲诈、受贿，无所不为了。可怜也好，可恶也好，文人的人格在哪里？自尊在哪里？灵魂在哪里？作者在塑造这些群丑时，笔端夹带着悲愤，讽刺里饱含了泪水。此种灵魂的拷问真可谓“深极哀痛，血透纸背”。

《儒林外史》中也塑造了几个正面形象，其中包括以作者本人为原型的杜少卿。他们的共同之处是都不参加科举，于中有的企图挽回世道人心，有的追求逍遥自适，虽能看破功名富贵，却无法寻找到真正的解放之路。吴敬梓在描述他们时，是多少带着一种苍凉之感的。在无法替文人解脱厄运的情形下，作者最后把眼光投向了市井平民，或许他们才是未来社会的希望所在。反省至此，不亦悲乎！

《红楼梦》：替两个世界唱挽歌

稍后于《儒林外史》的《红楼梦》无疑是中国古典小说最后的一座高峰，也是名副其实的集大成之作。鲁迅指出：“自有《红楼梦》出来以后，传统的思想和写法都打破了。”[4]《红楼梦》的打破传统其实是在继承传统的基础上实现的，明代的《金瓶梅》、清初的《醒世姻缘传》等世情小说，明清之际的才子佳人小说，《西厢记》《牡丹亭》等元明戏曲以及历代的诗、词、曲、赋等多种艺术形式对其都有明显的影响。如果从文化内涵来看，那继承面就更广了，有人称《红楼梦》是中国文化的一部百科全书，的确有充分的理由。但《红楼梦》的继承不是简单的叠加，而是经过了作者曹雪芹的选择和审视，正如有学者指出的：“它里面所贯穿的整体思想，不论是积极面还是消极面，都是在对传统文化整体把握基础上的再认识、再运用和再提高，它既是一种有选择的继承，又是自己的巨大创造。”[5]可见，继承和打破正是辩证地统一于《红楼梦》之中。从审美文化的大走向来看，这部伟大著作之所以获得如此空前的成就，还应归功于作者所采取的彻底而全面的文化反思态度。

小说一开始就道明，作者“曾历过一番梦幻”，“篇中间用‘梦’‘幻’等字，却是此书本旨，兼寓提醒阅者之意”。这些话乃是该书的本质所在。与《儒林外史》相比，前者是写实的，让你看清生活的本来面目怎么样；而《红楼梦》不是这样，它在生活写实之上还罩了一层东西，这东西就是“梦幻”。梦幻是作者对生活的总体评价，它具有哲理意味，内涵很复杂，既是一种价值评判，也是一种审美体验。如此一来，作者的叙述就不是单纯写实了，他创造的世界是真实的，又是虚幻的，真实变为一场梦，而梦幻或许才是最高的真实。我们实在不能用以前的老眼光来看待这部小说，的确，在这里，“传统的思想和写法都打破了”。

小说中的梦幻世界实际上有两个，第一个是昌明隆盛之邦，诗礼簪缨之族。坐实了，它就是贾家的荣、宁二府（018）。所谓梦幻乃指这个贵族之家的盛极而衰，刚看它烈火烹油、鲜花着锦，转眼间“忽喇喇似大厦倾，昏惨惨似灯将尽”，“好一似食尽鸟投林，落了片白茫茫大地真干净”，仿佛转瞬即逝的一场繁华梦。变化无常，转眼成空，这是梦幻的第一层意思。第二层意思乃指书中众多当事人的不清醒状态，他们不知道正是自己毁灭了这个家族。小说重笔描写了贾府中的肆意挥霍，极尽奢侈，花银子如淌水，以致入不敷出，“外面的架子虽未甚倒，内囊却也尽上来了”。尤其是贾府中的几个重要人物，贾赦、贾珍、贾琏之流，他们吃喝嫖赌，贪赃枉法，醉生梦死，把一个翰墨诗书之族的传统糟蹋殆

尽。恰如书中探春所言："可知这样大家族，若从外头杀来，一时是杀不死的，这可是古人说的，'百足之虫，死而不僵'，必须先从家里自杀自灭起来，才能一败涂地呢！"作者不是一般地感叹盛衰无常，要是那样的话，他就入了俗套，谈不上什么深意了。他要展示这个世代簪缨的大家族怎么由盛入衰，自取灭亡的。也就是说，作为一个梦醒者，一个过来人，他要破译这一场梦幻，用以警醒世人。



018　曹雪芹《红楼梦》：王熙凤协理宁国府（清《增评补图石头记》）

有意思的是，小说中用了“补天”这一古老的说法，主人公是一块女娲补天余下的石头，“因见众石俱得补天，独自己无才，不得入选，遂自怨自愧，日夜悲哀。”在这个神话典故中，天其实象征着人间世界，或许

作者已经意识到，贾府就是整个社会的缩影，而他本来是想挽救其破亡的。可惜的是，作品中的石头不但没有挽救其破亡，相反，他本人也是一个“安富尊荣”者。从这个意义上说，补天云云也可说是一场梦吧。

第二个梦幻世界是情的世界。此情指男女爱欲之情，又不光指爱欲之情。坐实了说，它的生存之地就是贾府中的大观园。大观园虽是贾府的一部分，却与贾府其他地方不同，它自成一世界。该世界之所以特别，首先因为生活在其中的是一群天真纯洁的女孩子，她们没有被外面混浊的世界所污染，保存了人性中那一份真和美，哪怕是斗气拌嘴，哪怕是争强好胜，都是从她们的真情至性出发，没有功利得失的计较，没有邪恶欲念的驱使，她们用情的眼光、情的态度对待一切，甚至不惜为之付出自己的血泪，乃至生命，因而大观园中充溢了一种情的氛围。作者说：“闺阁中历历有人”，又说，要“使闺阁昭传”，都是要通过她们再现那一个情的世界。

其次，这个世界中还有一个特殊人物，那就是石头的化身贾宝玉。宝玉是大观园中唯一的男性，他和贾府中所有的男人不同，用警幻仙子的话说，“如尔则天分中生成一段痴情”，“在闺阁中固可为良友，然于世道中未免迂阔怪诡，百口嘲谤，万目睚眦”。从贾家的正统眼光看，宝玉确是一个逆种，他生来不喜欢外面的世界，厌恶男人们从事的仕途经济那一套，他喜欢和女孩子厮混，说什么“天地灵淑之气只钟于女子，男儿们不过是些渣滓浊沫而已”，“我见了女儿便清爽，见了男子便觉浊臭逼人！”宝玉之爱，当然属于男人对女人的爱，但这爱又不光是男女之爱，因为它未导向两性身体的结合，而是走向了另外的地方。宝玉喜欢的女孩子有一大群，然而并不对她们心怀占有欲望，这一点和《金瓶梅》有天壤之别，他说：“只求你们同看着我，守着我，等我有一日化成了飞灰，飞灰还不好，灰还有形有迹，还有知识。等我化成一股轻烟，风一吹便散了的时候，你们也管不得我，我也顾不得你们了，那时凭我去，我也凭你们爱那里去就去了。”他其实并无更多的要求，只要彼此之间的真心相待，相亲相爱。这不是一般意义上的男女之情，其实是一种对生活的泛情化的审美态度。说大观园是情的世界，同时也就等于说，那是一个理想的世界。

贾宝玉对女孩子的爱并非是均等的，其中最突出的是宝、黛之爱。宝玉的爱确有泛化倾向，却也有生死不移的情人之恋，这是爱中之爱，情中之情，是宝玉灵魂的殿堂。宝玉、黛玉（019）之间的关系，到了

不可分拆、无可替代的程度，既非因才，也非因貌，这一点完全有别于才子佳人小说，而因为他们是一对真正的知己，所谓“万两黄金容易得，知心一个也难求”。在此纷纷扰扰的世界中，寻找一个知情知性、同志同心的人间知己，实在是太难了！宝玉找到了自己的另一半，他就找到了灵魂的归宿，找到了生命的价值，找到了抵御外界侵蚀的护卫，找到了继续活下去的理由。他把一切都托付给知己之爱，毫无保留地、义无反顾地托出去，这便充分暴露出了宝玉的荒唐。这么沉重的负载，爱情能够承受得了么？



019　林黛玉（清《红楼梦图咏》）

正如作者指出的，“情即是幻，幻即是情”，情这东西最是虚幻不实。以飘渺无形的东西，去抵御那实实在在的世界，就像用梦幻去反抗

现实一样，结果只能是一场空。作为过来人，曹雪芹深悟这一点，所以他说：“满纸荒唐言，一把辛酸泪，都云作者痴，谁解其中味？”再想想“梦幻为此书本旨”的话，便可知道作者的用心了。

此外，我们还要再进一层，看到更深的意思，那就是大观园虽为理想的世界，却不是在天上；女孩子们虽然可爱，却非花妖狐魅，作者不是在画梅止渴，也不是凭空臆造，大观园就在贾府里面，女孩子们或是贵族小姐，或是贾府的丫鬟，个个都在人间，且与那个由盛至衰、行将崩溃的大家族血脉相连。可以说，这一纯情的世界就是从那个肮脏的世界中生长出来的，是那个世界对自己的否定。既如此，那个世界会允许其恣意生长，以至于把原有的秩序搞颠倒错乱么？当然不会。于是，大观园的厄运就先于贾府的大崩溃而降临了，女孩子们的摧折也必然接连不断地发生了。

人们都说，梦幻是一种虚化的手段，不知梦的设置恰恰表现了最深刻的现实，传统的大团圆结局，有情人终成眷属，或者死而复生，人间天上，那才是浪漫的虚化手段，给人们以一线希望，一点安慰，《红楼梦》却反其道而行之，它告诉你，那是一场梦，该清醒了！

《红楼梦》写了两个世界，也反思了两个世界，作者的态度是悲观的，他是在为那两个世界唱挽歌。当乾隆盛世如日中天时，当许多文人都在埋头考据、醉心复古时，曹雪芹已经在为我们古老的民族敲响警钟了。中国人的未来在哪里，新世界的曙光在哪里，作为古典文化的总结者，曹雪芹看不到。但是他却启发我们做这样的思考。悲观掩饰不了他对美的渴求和热爱。正因为此，《红楼梦》对中华民族来说，价值是永恒的。

叁　迎接现代的审美曙光

古典主义审美文化在清代取得了重大成就，这是谁都不会否认的事实，但与此同时，它的衰变也在日益增长。政府的高压政策，文字狱的横行，八股制的侵害，官方有意识的导引，都对古典文化的进程产生了重大影响，清中叶以后，复古思潮的内核已经发生了病变。诗歌领域，“格调说”的抬头，“考据说”的流行；散文领域，“桐城派”的形成，它们不约而同地对封建义理的强调；戏曲领域，内廷承应戏的大量出现，伦理说教成分的加大等等，都表明古典主义文化的内在生命正日益萎缩，在逐渐走向自己的尽头。与此同时，民主主义思想的发展，商品经济的繁荣，市民意识的重新抬头，以及内忧外患的日益加剧，又使得新文化的生机开始复苏，它们承明末新文化思潮顽强地成长起来，逐渐由弱到强，勇敢地跟日益衰朽的复古文化展开了针锋相对的斗争。

清代的审美文化实际上是在这两种文化的碰撞中向前发展的，后者才代表了中国文化的未来，并在不屈不挠的斗争中为历史的新纪元迎来了一片曙光。

1 “以怪为美”反叛传统、标榜自我的艺坛怪杰

我们还是从绘画领域谈起。该领域传统与反传统的对立和竞争十分激烈，此长彼伏，轨迹明显。要是追寻这场争斗的缘起，还是要回到清初。当“四王”为代表的正统派风靡天下时，画坛实际上还存在另一支非正统的流派，以“四僧”为代表，他们是弘仁、髡残、原济和朱耷。这四个人的共同点都是反对归宗古人，强调表现个性，提倡突破传统，寻求创新。其中最著名的是原济和朱耷二人。

八大山人与苦瓜和尚

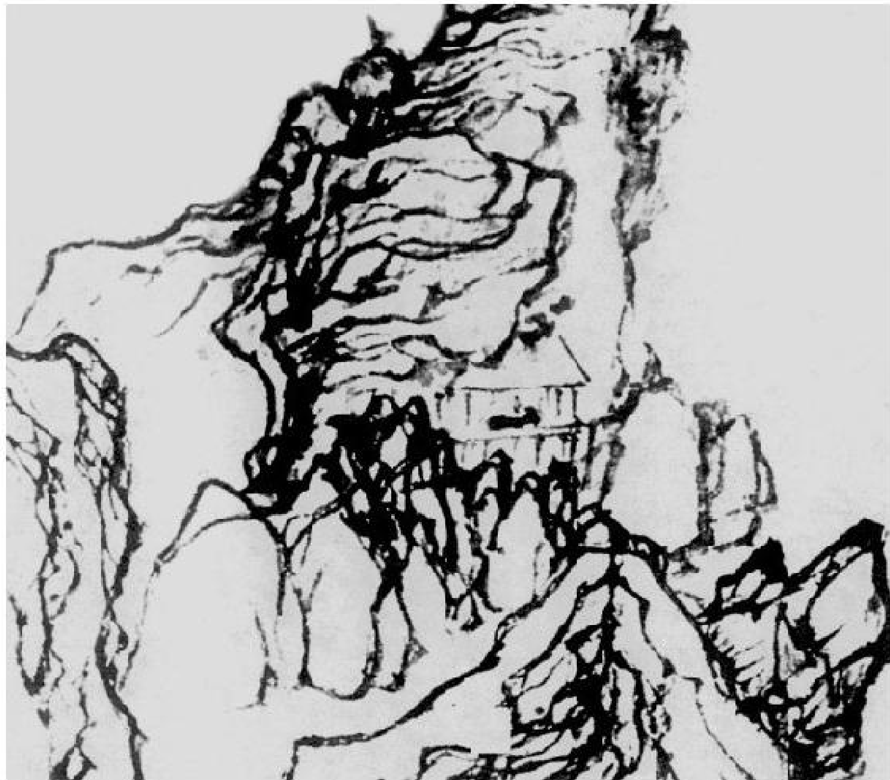
朱耷号八大山人，本明宗室之后，入清不久出家为僧。朱耷的性格狂放怪僻，忽而伏地大哭，忽而仰天大笑，忽而鼓腹高歌，忽而又踊跃舞蹈，人皆目为疯子。一天，他把自己身穿的僧服撕烂，点一把火烧了，然后拖拉着破鞋，走向街头，又唱又跳，引来众人的围观、哗笑；接下来一段时间，他又变得沉默不语，在自家门上书一“哑”字，不与人交一言。在朱耷的胸中大概郁积了太多的愤懑，真正理解他的人又太少了。朱耷喜欢与普通市民、贫困士人交往，尤好饮酒，往往于大醉之后作画，借此发泄。朱耷的作画方式也很奇怪，有人见他在一张大纸上用扫帚头、破帽子蘸着墨汁，随意涂抹，弄得肮脏一片，然后再用画笔细做勾描，最终竟成一幅水墨画。有人说朱耷把传统绘画的优雅文静之美破坏尽了，代之以生硬狂猛。不管后人怎样评价，足见八大山人是枢机独出，不愿拘守成规的。

朱耷最被人称赏的是花鸟之作（彩图13），这些作品中的禽鸟已被作者赋予了人格的内涵，它们或栖息于岩隙，或独立于危石，拱背缩颈，“白眼向人”，一副桀骜不驯的样子。前面已经提到，自元代起写实开始转向了写意，元四大家确立了这个重要传统，到朱耷这里，写意更朝着抽象、象征的方向发展，主观性成分进一步扩大，这一艺术倾向对后人的影响是十分深远的。朱耷的作品不再像以前的画作那样予人以宁静、恬然的美感，而是强烈地刺激观者的情绪，给人抒愤、泄恨的快感。实际上它更适合于近代人的审美感觉。

原济原名朱若极，字石涛，号苦瓜和尚，又号大涤子，是四僧中名气最大的一个。王原祁对其有“大江以南为第一”的称誉，足见当时与“四

王”已旗鼓相当。石涛的绘画主张与“四王”截然不同，且针锋相对，他批评风行的复古习气说：“余尝见诸名家动辄仿某家，法某派，书画天生自有一人职掌一人之事，从何处说起？”（《题画》）又说：“今问南北二宗，我宗耶？宗我耶？一时捧腹曰：我自用我法。”（《题画》）石涛的创作主张强调“我”字，他不像当时许多作家，因酷似古人而自喜；相反，他鄙视这一点，他的名言是：“我之为我，自有我在。古之须眉，不能生我之面目。古之肺腑，不能安入我之腹肠。我自发我之肺腑，揭我之须眉！”（《苦瓜和尚画语录·变化》）石涛反对模仿古人，却强调与自然建立亲密的关系，宣称：“山川使予代山川而言也，山川脱胎于予，予脱胎于山川也。搜尽奇峰打草稿也，山川与予神遇而迹化也。”（《苦瓜和尚画语录·山川》）“搜尽奇峰打草稿”是一句名言，然而这不意味着要客观地再现自然，石涛的主张是与自然之间建立一种深刻的默契式的审美关系；我是山川，山川也是我，二者化而为一，故而其作品既是自然美的体现，也是作者个性的外化。

石涛的山水之画讲究气势，给人磅礴、震撼的审美感受，与过去传统的山水画相比，他的作品有一种运动感，这大概即是由作者充沛的气势所导致。他自己说过：“有真精神、真命脉，一时发现，直透纸背，此皆是以大手眼，用大气力，摧锋陷刃，不可禁当，遂令百世后晶荧不灭。”（《苦瓜山人自题》）石涛好用湿笔，墨气浓重，有时喜欢干湿相间，造成强烈的反差效果。他不拘小处瑕疵，好从大处着眼，追求整体效果。画中那种令人震撼的气魄，淋漓酣畅的墨迹，今天看来依然充满了蓬勃的生命力。



020　原济《岩居图》

我们来看这幅岩居图（020），山峰、巨石撑满了画面，上面没有一棵树木，中间是一座孤零零的小屋，一人端坐其间，头顶上危石压坠，其势甚险。作者用转折顿挫的线条表现荒山乱石，乍一看去，仿佛全体山石俱在飘舞，那些线条，既像山，又像海涛，抽象意味很浓。整幅画面荒凉、压抑之感、孤高不屈之气毕现。再看《采菊图》（021），画面十分简练，左侧一株枯树，垂下数根枝条，树旁站立一人，右手下垂，左手握持一束菊花，递至脸前，头微仰，目视远方。作者自题诗云：“采采东篱间，寒香爱盈把。人与境俱忘，此语语谁者？”作者显然是以陶渊明自况。但细观画中人嗅菊之态和他右眼上翻的目光，你能强烈地感受到一种傲然不屑、旁若无人的态度，他仿佛在说：“除了这束菊花之外，这个世界我还在乎谁呢！”此作与八大山人的鱼鸟图有异曲同工之妙。石涛的作品无论山水、兰竹还是人物，都给人强烈、深刻的审美感受，他和朱耷直接启发了后来“扬州八怪”的创作。



021　原济《采菊图》

扬州八怪

到雍正、乾隆时期，产生了两个绘画中心，一个在北方的京城，以宫廷画家为主，另一个在南方的扬州，作家都是下层的文人。扬州是一个商业化城市，经济繁荣，又具有浓厚的文化气氛，许多画家不约而同地聚集于此，形成了扬州画派。当时有“扬州八怪”的说法，具体指哪八

位画家，说法并不一致。比较为多数人接受的是这样八人：金农、郑燮、黄慎、李鱓、汪士慎、高翔、李方膺和罗聘。被列入“八怪”的还有华喦、高凤翰、边寿民、闵贞、李勉等人。因此，“扬州八怪”实际上也就是扬州画派。

扬州画派与京城的宫廷画派形成了鲜明对比，首先，他们都生活于下层，以卖画谋生。有人做过小官，但不久就被黜退。其次，他们所采取的是一种非正统、非官方的立场和态度。这批作家对市民的趣味十分了解，创作明显带有通俗化倾向，他们作品中山水画的隐退、花卉鱼鸟题材的上升、蔬菜瓜果等日常生活物品的出现都说明了这一点，这与元代的四大家又形成了差别。再次是这批作家均反对复古，提倡标新立异，加上孤傲不羁的性格，漠视权贵的激愤，在艺术上便体现出丑、奇、怪、乱的特点来。最后，这批作家都具有深厚的文化素养，和一般江湖上的画匠不同，往往诗、书、画、刻兼擅，并加以融通、结合，用以表现复杂、丰富的精神内涵。到“八怪”这里，文人画走向了雅俗共赏的方向，它们既不是阳春白雪，也不是单纯的下里巴人，可以说开创了一种融雅俗为一炉的新型的审美风格。

郑燮是八怪中最受人爱戴的画家，他字克柔，号板桥，江苏兴化人。之所以受人爱戴，除了精湛的艺术之外，作者的人格也是一个重要因素。郑板桥是一个直率坦诚的人，阅读他自我表白的文字，最有意思：“板桥最穷最苦，貌又寝陋，故长不合于时，然发愤自雄，不与人争，而自以心竞。”（《刘柳村册子》）“酷嗜山水，又好色。”（《板桥自叙》）“吾壮年好骂人，所骂者都属推廓不开之假斯文。”（《再谕麟儿》）另外，他也是一个富有生存智慧、大巧若拙的人，比如传颂最广的那句名言：“难得糊涂。”还有“聪明难，糊涂难，由聪明而转入糊涂更难”，以及“打松算盘，得大自在”，“无不知己，无一知己”等等，这样的人品和智慧，怎么不招人喜爱呢？板桥是个全能艺术家，人称诗、书、画三绝，其实他的篆刻也很出名，所刻印章有：“二十年前旧板桥”，“青藤门下牛马走”，“动而得谤，名亦随之”等等，广为人知。在创作上他提倡三真，即真气、真意、真趣，主张艺术必须发自肺腑，最反对人云亦云。在诗文方面他说过：“诗则自写性情，不拘一格，有何古人，何况今人？”（《花间堂诗草跋》）又说：“英雄何必读书史，直摅血性为文章。”（《偶然作》）这些观点都是与复古主义文艺观相左的。郑板桥的审美追求，据他自己说，是：“掀天揭地之文，震电惊雷之字，呵神骂鬼之谈，无古无今之画。”（《乱兰乱竹乱石与汪希林》）观其现存的文

字，虽说算不上震电惊雷，却也是率性而发，随意挥洒，有些道情、小唱等诗作民歌气息浓厚，嬉笑怒骂，人目为狂怪，也就十分自然了。

郑板桥的书法独创一格，作者自称六分半书（022）。我们知道，隶书又称八分，郑杂入楷书，又兼收篆、草，自成一种独特的书体，故称“六分半”，用他本人的话说，“亦是怒不同人之意”（《刘柳村册子》）。板桥体看上去的确有点怪，肥瘦、高矮，各个不一，瘦则窄似一杆，肥又阔如块石，似拙非拙，似斜非斜，人称乱石铺街。有时在厚重的隶体中忽然来一草字，轻盈若舞，煞是有趣。板桥还将画法入书，在其竖撇转折中能够让人感觉到绘画的妩媚之美。蒋士铨写诗称：“板桥作字如写兰，波磔奇古形翩翻。板桥写兰如作字，秀叶疏花见姿致。下笔别自成一家，书画不愿常人夸。”（《题郑板桥画兰》）书画合流古已有之，而郑板桥又将之融入自己特殊的风格当中，丑美交融，流转往复，遂令观者回味无穷。今人傅抱石评论说：“这不但在当时是一种大胆的惊人的变化，就是几千年来也从未见过像他这样自我创造，形成一派的。”（《郑板桥试论》）的确不为虚言。

022　郑燮：六分半书

郑燮的画是最出名的，不论高低贵贱之人都喜欢他的画，可称为典

型的雅俗共赏的艺术。板桥最擅长画兰竹，这种题材实际上比山水更受到下层民众的欢迎。他说过，我的兰花、竹子、石头不是供富有者享乐的，而是安慰天下劳苦人的，足见作者怀有很强的大众意识。另一方面，板桥又借兰竹来抒写自己的人格理想，他说："故板桥画竹，不特为竹写神，亦为竹写生。瘦劲孤高，是其神也；豪迈凌云，是其生也；依于石而不囿于石，是其节也；落于色相而不滞于梗概，是其品也。"（《题画》）他又说过："兰花不是花，是我眼中人。兰香不是香，是我口中气。"（《题画》）可见安慰劳苦大众和标榜独立的个性在郑板桥的画中是融合统一的，仅就这一点来说，就是一种了不起的创造。

郑板桥作画更注意提炼物象之神，同时也不废其形。他强调要写出竹之乱来，所谓"宁乱毋整"，又指出："近日禹鸿胪（之鼎）画竹，颇能乱，甚妙。乱之一字甚当体任，甚当体任！"（《乱兰乱竹乱石与汪希林》）乱，本是竹子生命力旺盛的体现，富有写实的真趣，同时也是作者受到徐渭、朱耷及石涛艺术启发的结果。郑板桥的竹子（023）多生长在石头边上，高高拔起，枝干不粗不壮，但劲挺坚韧，竹节清晰，叶片横生，颇有乱态。他的兰花亦长于乱石之中，茎长而多，饶有书法之笔意，富于盎然的野趣。这些都是受平民爱戴的原因。

众所周知，郑燮是以卖画为生的，他对此毫不忌讳，且在门上把价钱明码标示出来，并于上题诗说："画竹多于买竹钱，纸高六尺价三千。任渠话旧论交接，只当秋风过耳边。"（《笔榜》）体现出新型的艺术家的态度。他深赏唐寅的诗句"闲来写幅青山卖，不使人间作孽钱"，如果说唐寅仅是"闲来"的话，郑板桥则是完全职业化了。这不由使人想起《聊斋志异》中的黄英，蒲松龄笔下那个艺术化的形象，如今不是来到人间了吗？



023　郑燮《墨竹图》

金农，字寿门，号冬心先生，是个一天官也没做过的贫士，因艺术

造诣很高，被人称做八怪之首；又由于性格逋峭，世人皆以迂怪目之。金农的书法功底深厚，他酷好碑刻体，是最早转向碑体的书家之一。金书与众人不同，自创一种怪体，他将毛笔的尖端剪去，用平头书写，效果如同漆帚刷出来一般，人们因而称之为漆书（024）。金农的漆书字体成方形，不见笔锋，秃头秃尾，转折处微有弧度，酷似出土的汉简，有一些则横肥直细，结体厚扁，笔势内蕴，好像一个人愤而不发，憋足了气；中间偶有几笔细细抽出，如飞镖，似剑刃，类英雄偶露峥嵘。它们是作者心态的绝妙写照。郑板桥曾评论金农道："乱发团成字，深山凿出诗。不须论骨髓，谁得学其皮！"（《赠金农》）郑与金是艺术上的一对怪杰，他们彼此之间是深相默契的。

024　金农：漆书

金农的画域很宽，山水、人物、花鸟、梅竹兼善，据说他50岁才开

始学画，借助其深厚的书法功底，以书笔入画，终成一代名家。金的山水画笔法简略，注重情味表达，有一种天真、拙稚之趣；人物则好画僧人和尚，表情十分传神，也为世人所喜爱。金农最擅长的是墨梅，它们是作者心目中的自我形象，故显得质朴、苍老。其梅花（彩图14）以淡墨画干，浓墨点蕊，浓淡相衬，黑白分明，别具一番趣味。他自己题画说："近来老丑无人赏，耻向春风开好花。"实际上金农所谓的"丑"属别一种情趣之美，含有丰富的意味，所以深为人爱。金农的竹子也很有特色，好用焦墨作长竿大叶，笔法硬挺，叶叶皆乱，人称如战场中的折刀头，又称为"鬼国铁"。他本人解释说："苍苍凉凉，丧其天真，而无好面目也。""无潇洒之姿，有憔悴之状。"（《冬心画竹题记》）可以说竹子乃作者又一种形态的自我，它们虽然受到了创伤，却又顽强地抗争，不向正统势力妥协。金农作品的精神实质也就在这里。

"扬州八怪"其他作家也都各有自己的怪招，如黄慎之人物，李方膺之游鱼，汪士慎之梅，李鱓之松，高翔之古木，罗聘之鬼，皆自成一格，个性鲜明，突破了传统的画风。在古典艺术逐渐走向衰落、人心思变的社会背景下，八怪的书画代表了一种新的审美趋向，它们引发了一场艺术界的革命，成为中国近、现代艺术的先声。

2　渴望风雷封建末世的两位狂飙诗人

与“扬州八怪”的存在同时，其他艺术领域也在发生深刻的变化。如戏曲界，花部如雨后春笋，纷纷崛起，打破了昆曲一统天下的局面。多样化本身也就是一个平民化的过程，它与宫廷化趋势形成了分庭抗礼的态势，雅与俗的对立也在竞争中逐步走向融合。最为突出的还是诗歌领域，随着复古主义思潮的逐渐正统化、伦理化，诗学界出现了“格调说”和“肌理说”两派，前者承明代七子主张，却偷换了其精神实质，转而强调正统儒教厚人伦、匡政治的一套，立论迂腐不堪；后者在提倡诗风“醇正”的同时，又竭力主张考据入诗，视经史考订为诗歌之主干。在这种情况下，新的诗学浪潮应运而生，与他们展开了针锋相对的论争，代表人物就是赫赫有名的袁枚。

离经叛道的袁才子

袁枚字子才，号简斋，因曾在南京买下随园别墅，故又称随园主人。袁枚的人生观显然与传统士大夫不同，他二十来岁中进士，三十来岁就辞官了，原因在不满“为大官作奴”的生活，这似乎与陶渊明不为五斗米折腰相似。然而袁枚又是一个不甘寂寞之人，他自述：“袁子好味，好色，好葺屋，好游，好友，好花竹泉石，好圭璋彝尊、名人字画，又好书。”（《所好轩记》）据称他就是因为喜欢南京小仓山的园林，才“以一官易此园（随园）”的。以袁枚的人生经历来说，他实在算不上一个隐士。袁枚的精力主要花费在诗文创作上，“尽其才以为文辞诗歌”。他热衷于创作，也热衷于诗歌理论的建构，这也是不甘寂寞的表现吧。

袁枚的诗学理论集中体现为“性灵说”，性灵本是明末袁氏兄弟提出的口号，具有新兴审美文化的特点，袁枚继承了这些因素，并用它来反击当时的正统诗论。他说：“格调是空架子，有腔口易描，风趣专写性灵，非天才不办。”（《随园诗话》卷一）这是反对主张复古的“格调说”；又宣称：“凡诗之传者都是性灵，不关堆垛。”（《随园诗话》卷五）这是否定考据为诗的“肌理派”。特别对沈德潜主张的“格调说”，袁枚尤为不满，曾与之反复论辩，其云：“至于性情遭遇，人人有我在焉，不可貌古人而袭之，畏古人而拘之也。”“至所云诗贵温柔，不可说尽，又必关系人伦日用，此数语有褒衣大祒气象，仆口不敢非先生，心不敢

是先生。”（《答沈大宗伯伦诗书》）从某种程度上说，这场论争是明末诗坛大辩论的继续。在复古还是尚今这一点上，两派的观点确实各有传承。然而，清代的“格调说”揉进了封建正统的诗教观，有以理为美的倾向，其性质不但迂腐，且不乏依势压人之意，这就引起了袁枚更深的鄙视和更强的抨击。袁枚身处经学盛行的时代，对封建礼教、程朱理学这一套却是本能地感到厌恶，他自称“孔郑门前不掉头，程朱席上懒勾留”（《遣兴》），又指责当时的理学家“半德行之伪者”，对那些热衷理学入诗的人，更斥为“非顽不知道，即窳不任事，赃私谄谀，史难屈指”（《答蕺园论诗书》），摆出了一副反叛正统、挑战权威的姿态。

袁枚的“性灵说”与明末审美思潮基本相同，也是主张以情为美，他说：“性情以外本无诗。”（《随园诗话》卷七）“有必不可解之情，而后有必不可朽之诗。”（《答蕺园论诗书》）又说：“诗人者，不失其赤子之心者也。”（《随园诗话》卷三）这些话与李卓吾、袁氏兄弟的观点极为相近。而在人的诸般情感中，袁枚又最推崇男女之情，说“情所最先，莫如男女”，这一点尤为道学家痛恨，而袁枚却视为颠扑不破的真理。正统诗学强调以理制情，去淫滥而归雅正，袁枚却反其道而行之，以情为美，以人的本性为美，两种观点可谓判若水火。其实袁枚只不过比袁氏兄弟向前多走了一步，说出了他们尚未说出的话，但此已足以使他获得“名教罪人”的“桂冠”了。

袁枚不但是情美论的鼓吹者，也是积极的实践者，他的诗集中有关男女之爱的作品很多，所谓“千言万语写相思”（舒位《始读小仓山房诗集竟题其后》），它们大多不合礼教规矩，有的甚至被视做轻佻油滑。然而不管怎么说，这些作品皆属于真情的流露，货真而价实。比如他写给爱妾聪娘的一组绝句，其中一首说：“一枝花对足风流，何事人间万户侯。生把黄金买别离，是侬薄幸是侬愁。”此是作者离家赴外地任职时所作，因深感相思的难熬，以至悔恨为功名利禄而奔走他乡。另如“春花不红不如草，少年不美不如老”，“蝴蝶思花不思草，郎思情妹不思家”等，这种诗句虽然谈不上轻佻，却是正统士大夫绝对写不出来的。袁枚还收有许多女弟子，认为女子天生具有作诗的禀赋，在他培养下还真出了一批女诗人。这一切都与他的诗学主张相吻合。

作为一种趋向于近代的诗学观，除了情美说以外，袁枚还有“风趣说”，风趣是袁氏性灵诗学的又一重要环节，具有更为普遍、深刻的美学意义。什么叫风趣呢？袁枚在《随园诗话补遗》中打比方说，菱角、竹

笋、鱼虾，这些东西都属于美味的食品，但只要过了半个时辰，色味俱变，毫无鲜美可言了。作诗也是这样，你一旦发现了有趣的诗意，就要用最鲜活生动的语言，原汁原味地把它表现出来，千万不要长久地沉吟，不要引用古人的陈芝麻烂谷子，宁可不合韵律，也不能失去生机，宁可如野马，也不能像疲驴，宁可做活老鼠，也决不效死蛟龙。这实在是一种非常有意思的诗学观，让人耳目一新。

我们知道，古人作诗，强调千古不变之情，许多作品都是在胸中酝酿许久后才成形的。一旦作成，又可传之千古，更百世而不变，所谓“文章千古事，得失寸心知”，所谓“两句三年得，一吟双泪流”。由此可见，古代人的创作观以永恒为美，以沉厚为美。袁枚却正好相反，他认为美是在一瞬间发现的，你不抓住它，过了这个村就没这家店了。美不在永恒，而在短暂之中，诗也不需要过分沉重，只要让人觉得新颖有趣，任务便完成了。他甚至说过“诗能令人笑者必佳”（《随园诗话》卷十五）。这些确实构成了审美观的一大转变，说得过分一点，乃是对诗是什么的一种重新诠释，以前的诗歌观念都被颠覆了。你看，以悲为美被以笑为美代替了，以厚为美被以轻为美代替了，以永恒为美又被以新鲜为美更换了。其实“风趣说”是近代价值观的一种体现，它明显地带有市民的审美眼光，具有都市化的特点。在商业化的社会里，生活的节奏加快了，人际的交往增多了，旧事物湮没了，新事物诞生了。你要适应生活，融入生活，要在当下的生活中发现美，就得采取这种开放的态度。不然的话，即可能被置于生活之外，可能成为老古董，成为疲驴，甚至死蛟龙。与其死守旧堡垒不放，作无谓之呻吟，不如拥抱新生活，做一个新时代的弄潮儿。袁枚本人便采取了这种态度，他的“性灵说”与“八怪”的艺术立场实际上是十分接近的。

风趣既是对内容美的规定，也是对形式美的要求，袁枚说过，“味欲其鲜，趣欲其真”（《随园诗话》卷一），后者偏于内容，前者偏于形式。怎样的诗才谓之鲜美呢？他解释说：“其言动心，其色夺目，其味适口，其音悦耳，便是佳诗。”（《随园诗话补遗》卷一）这里面似乎没有古今之分，雅俗之别。实际上新鲜美的要求已经把生动的现代语言推到了前台，袁枚果然就说过，“口头语说得出便是天籁”（《随园诗话补遗》卷三），甚至“辣语、荒唐语亦复可爱”（《随园诗话》卷十），前举袁枚的诗中也借用了民歌语言。其实，诗歌语言的通俗化自元代即已经开始，经过明末“公安派”的倡导，一直伸展至清中叶。当时除了袁枚之外，还有宣称李杜诗篇不新鲜，主张各领风骚数百年的赵翼，倡言“天

籁自鸣天趣足”“每从游戏得天真”的张问陶，以及“直摅血性为文章”、不避俗语俚词的郑燮，他们都属于这个过程的延续。此过程虽然没有使古典诗歌的整体造成大的变化，然确也形成了冲击，并对近现代的诗坛革命起到了重要的先导作用。

与“公安三袁”相比，其实袁枚等人还不属于一味追俗的诗人，他们还是比较注意化俗为雅的。据袁枚本人记载，在随园中有一个担粪工，一天清晨向主人报喜说：“梅树有一身花矣。”袁枚觉得此言有趣，于是取之入诗，言“霜高梅孕一身花”。又有一次，一个和尚来园中为袁氏送行，无意中说了一句：“可惜园中梅花盛开，你却带不去。”袁枚受到触动，衍为诗句：“只怜香雪梅千树，不得随身带上船。”（《随园诗话补遗》卷二）诸如此类。袁枚的诗总的来说正处在雅俗之间，所以“上自公卿，下至市井负贩皆知其名”（《清史稿·袁枚传》）。在这方面，袁枚要比“公安三袁”来得成熟、圆通一些。实际上诗歌变革的课题之一，就是雅与俗的融合与转化，传统与现实的整合很大程度上也取决于此一对关系的处理，处理好了，传统诗歌依然会焕发出新的生命力。对此，“扬州八怪”与袁枚都有着不可磨灭的卓越贡献。

骇世惊俗的龚狂人

如果说乾隆时代是清王朝的鼎盛期，一时的繁荣掩盖了封建社会总体的没落和腐朽的话，那么进入嘉庆、道光以后，它的全面衰败便悄悄降临了。一切都变得沉闷冷寂，过去热闹过的文化舞台，显得毫无生气，仿佛死水一潭。沈德潜、翁方纲这样真诚、热烈的卫道者没有了，“乾隆三大家”“扬州八怪”这样生气勃勃、才华横溢的艺术家更是没有了。堕落为附庸的复古主义与专横的皇权政治结合起来，拼命地压制中国近代化的进程，造成了磐石压顶般的精神禁锢。在这种形势下，士人们纷纷以退缩为老成，“避席畏闻文字狱，著书都为稻粱谋”。人们看到的是一个无声的中国。与此同时，西方列强已渡过重洋，开始侵犯沉睡的中华帝国，古老的中国面临着内忧外患的严重局面。就在这时，出了一个大声疾呼、奔走求变的奇士，他便是狂人龚自珍。

龚自珍的狂，不光在于他言无忌惮，傲岸不群，伤时之语、骂座之言比比皆是，也不光在于他地位低微，却敢于批评国家大政，屡废屡言，决不收敛；更主要的是他有一套在当时被视为骇世惊俗的文化观。龚自珍是第一个站出来说，我们已经处在衰世的人。龚自珍指出，衰世

看上去和升平治世一样，一切相安无事，没有争斗，没有不平，更没有动乱，显得井井有序，然而它的背后却隐藏着绝大的危机。这危机的根子不是别的，恰在于整个社会对人才的扼杀，在人格的奴化和丧失。我们在《儒林外史》中已经看到八股制对士人的毒害，看到了知识分子人格的异化，这一趋势到龚自珍时代已达至全面崩溃的程度，人们没有理想，没有精神追求，没有自尊和人格，只知图划眼前的实惠和享受。最为腐败的是握有着权力的各级官吏，他们“官益久，则气益媮，望愈崇，则谄愈固，地益近，则媚亦益工”（《明良论》之二），恰恰就是这样一批行尸走肉、丧失了灵魂的躯壳在运转着国家，主宰着沉浮，而且走红吃香，左右逢源。龚自珍把目光还朝向了那些尚有主见、为数已经不多的人才，他们的命运怎么样呢？请看他的描述：“而才士与才民出，则百不才督之、缚之，以至于戮之，戮之非刀、非锯、非水火，文亦戮之，名亦戮之，声音笑貌亦戮之。戮之权不告于君，不告于大夫，不宣于司市，君大夫亦不任受。其法亦不及要领，徒戮其心，戮其能忧心，能愤心，能思虑心，能作为心，能有廉耻心，能无渣滓心。又非一日而戮之，乃以渐，或三岁而戮之，十年而戮之，百年而戮之。”（《乙丙之际箸议第九》）这就是衰世独具的杀人不见血的勾当，这就是狰狞残忍的衰世的真相。

在龚自珍看来，所谓人才，是具有健康人格的人，最重要的是拥有一颗尚未病变的心，他们能忧、能思、能愤、能耻，脸上能现出由衷的笑容，心里能绽开美丽的花朵，一句话，他们是社会的良心和希望。龚自珍的贡献在于，他把人的问题与国家的兴亡、民族的衰败紧紧联系在一起，人才的被摧残，意味着国家的衰败，人才的灭绝昭示着民族的消亡，而这恰是封建社会走向没落的真正原因。这一认识使得他走在了所有人的前面，甚至超越了自己的政治立场，成为中国封建文化的最有力、最深刻的批判者。

龚自珍与袁枚所处的时代不同，两人对人的审视角度也不一样。袁枚的“性灵说”关心的是个人性情的充分展开，是审美意趣的获得和表达；龚自珍则从救世的立场出发，谋求健康人格的呵护和人的才能的实现。袁枚把个性问题当做人的生活态度，当做情感问题来对待；而龚自珍则把人放在了社会发展的大背景中，作为一个社会问题来考察。相比之下，龚自珍的“人才说”具有更为广阔的视野，同时也具有更加紧迫的社会意义。只有站在整个大文化的立场上，才能更全面、更完整地把握人。

但是这样一来，人本身是否就成为实现目的一个工具，拯救社会的一种手段了呢？换句话说，龚自珍的人才说在本质上是否具有审美价值呢？实际上，这一人才观是具有两重性的，对社会来讲，人才是手段，是方式，是振兴国家的途径；对人自身来讲，才能的实现也就是自我价值的完成，人性越健康，个性越舒展，人才的使用价值也就越高，社会也就越进步，二者互为因果。龚自珍说过："天地之间，几案之侧，方何必皆中圭，圆何必皆中璧，斜何必皆中弦，直何必皆中墨。""皆名其名，皆形其形，是为好削成。大命以倾。"（《定庵八箴》）只有保证每个人的个性充分地展开，社会才能发展，否则按照封建的规矩束缚、奴役人，人才遭受摧残，社会也必将毁灭。他的这种思想是功利的，社会的，同时也是审美的。

最能体现龚氏审美观的还要数那篇著名的《病梅馆记》：

> 江宁之龙蟠，苏州之邓尉，杭州之西溪，皆产梅。或曰：梅以曲为美，直则无姿；以欹为美，正则无景；梅以疏为美，密则无态。固也，此文人画士，心知其意，未可明诏大号，以绳天下之梅也；又不可以使天下之民，斫直，删密，锄正，以夭梅、病梅为业以求钱也。梅之欹、之疏、之曲，又非蠢蠢求钱之民，能以其智力为也。有以文人画士孤僻之隐，明告鬻梅者，斫其正，养其旁条，删其密，夭其稚枝，锄其直，遏其生气，以求重价，而江浙之梅皆病。文人画士之祸之烈至此哉！予购三百盆，皆病者，无一完者，既泣之三日，乃誓疗之，纵之，顺之，毁其盆，悉埋于地，解其棕缚；以五年为期，必复之全之。予本非文人画士，甘受诟厉，辟病梅之馆以贮之。呜呼！安得使予多暇日，又多闲田，以广贮江宁、杭州、苏州之病梅，穷予生之光阴以疗梅也哉？

龚自珍不光是一个狂人，同时也是一个痴人，我们从他对梅花的一片痴情上看到了这位奇士的精神境界。在《红楼梦》中林黛玉曾有葬花之举，那是艺术虚构，龚自珍却将疗梅一事带到了人间。他想疗救的不光是梅花，更是人们已被扭曲的心灵，而美丽缤纷的梅花便是他对健康人性的真正祈盼。其实，龚自珍本质上更是一个诗人，他最终追求的是人的审美价值的完成。由《病梅馆记》伸展开去，可以想见，遍地恣意怒放的梅树不就是他心目中的开明之世么？对无功利的梅花的培植不就是最大的功利么？由此而看当世，人的解放不也是挽救社会的一帖良药么？

龚自珍的伟大不仅在于他对现实和历史的反思，更在于他对社会变革的呼唤，他说：“才者自度将见戮，则蚤夜号以求治，求治而不得，悖悍者则蚤夜号以求乱。”（《乙丙之际箸议第九》）假如这个社会不能自我更新，那么就来一场革命的风暴吧。“则山中之民，有大音声起，天地为之钟鼓，神人为之波涛矣。”（《尊隐》）他已经预见到了社会大动乱的来临，与其在窒息的空气中死去，不如经历一场摧枯拉朽的暴风骤雨，在风暴中求得新生。在龚自珍的诗中，“风雷”已经成为一个常见的字眼：

> 九州生气恃风雷，万马齐喑究可哀。我劝天公重抖擞，不拘一格降人材。（《己亥杂诗》之一百二十四）

龚自珍的文化立场与此前的任何人都不同，他是属于未来和新时代的。作为一个站在古代和近代之交的诗人来说，他不但称得上是一个伟大的预言家，也是一个张开双臂迎接新生活的人。梁启超后来指出：“晚清思想之解放，自珍确与有功焉。光绪间所谓新学家者，大率人人皆经过崇拜龚氏之一时期，初读《定庵文集》，若受电然。”（《清代学术概论》）有人将龚自珍比作中国的但丁，其意正在于此。狂人龚定庵因此成为古老的中国第一个走向曙光的新人。

3 “来日方长”全面革新的近代审美文化

中国的文化进程有其自身的发展规律，她不断地演变着，向前发展着。自11世纪以后，传统的审美文化当中就已经出现了新文化的因子，这些因子逐渐成长壮大，酝酿着文化的变革和更新。然而由于历史的原因，进入清代之后，此进程受到了阻滞，放慢了推进的速度，直至19世纪中叶鸦片战争的爆发，西方列强的侵入，才打破了中国封闭、自守的局面，中国社会的性质由此起了变化。在这种情况下，文化的大规模变革才得以发生。

近代文化的变革从根本上说，并没有割断中国文化的连续性，应该讲它是这一进程的继续。但是，由于西方列强对中国封建社会的强行破坏，由于中华民族被逼到了生死存亡的关头，文化的变革就被迫采取了激烈的、跳跃的形式，这一跳跃把中国的审美文化从古代一下子推进到了近代领域，实现了质的飞跃。从此，中国文化开始了一个新的纪元。如果说，此即是中国新时代的曙光的话，那么这曙光是用鲜血染就的。此外，因为近代审美文化的特殊性质，它从一开始就具有许多不成熟之处，这些不足又为中国现代文化的崛起留下了一系列的课题。由此，近代文化便成为古代文化走向现代化的一座桥梁。

审美与启蒙

从鸦片战争到辛亥革命，中国封建社会的危机是一步步加深的，其间经历了第二次鸦片战争、中法战争、中日甲午战争等一系列以中国失败、丧权辱国告终的中外战争。特别是中日甲午战争，宣告了洋务运动的彻底破产，暴露出清政府顽固保守、腐败无能的真实面目，全国上下变革的呼声高涨，空前规模的救亡运动一浪高过一浪，这就是近代审美文化兴起的契机。迫切的时代需要——变法图存激发了文化革新的热情，同时变法图存又使文化革新带上了强烈的社会功利色彩。

任何变革都离不开人的参与，尤其是近代性质的社会运动，需要广大民众高度自觉的投入，因而人——这一老而又新的课题便再一次被改革者们提上了日程。继龚自珍呼吁挣脱束缚、解放病梅后，仁人志士受到西方思想影响，进一步提出了自由、平等的口号。梁启超在传奇剧《新罗马》里借剧中人之口高呼：“只要人权自由，铁血助他成就。”新

派诗人蒋智由也在诗中召唤："力填平等路，血灌自由苗。"（《卢骚》）一时间争取自由、平等，反抗封建枷锁成为新的人文思潮。然而，在大敌当前、危机压顶的形势下，当时的人文主题更多的还是集中在了"觉醒"二字上。觉醒既指对国家、民族危难形势的清醒认识，也指人们对权力、尊严和责任的自觉，它是一种二重的觉悟，梁启超甚至称它为"吾国四千年大梦之醒"（《戊戌政变记》）。面对帝国主义列强的肆意凌辱，面对封建奴化教育下变得麻木不仁的人民，面对洋人跟前卑躬屈膝的满清官僚，一批先觉者主动担负起了"骂醒奸奴，唤醒国民"的责任，他们要把"昏昏睡梦中"的民众叫醒，要把醉生梦死的官吏喊醒，造成一场最大规模的政治改革运动。这觉醒因而就具有了鲜明、强烈的启蒙性质。所谓"咎（咱）要信国民义务是天然，咎要信倚赖他人是一种奴才券，生也厮连，死也厮连，任把七尺顽躯散成灰，也教一国同胞团成片"，"不管他上等社会，中等社会，下等社会，九流三教，但使有爱国的热血，只管前来"（梁启超《新罗马》传奇）等等。大量这一类的宣传表明，以人为主题的启蒙运动，包括争取自由、平等在内，实际上更多地还是侧重在挽救危亡的方面。

随着这一股启蒙思潮的兴起，审美文化受到了人们高度的重视，被提升到前所未有的重要位置上。梁启超曾指出："美是人生一大要素，或者还是各种要素中最要者，倘若在生活全内容中把美的成分抽出，恐怕便活得不自在，甚至活不成。"（《美术与生活》）为什么审美文化会如此重要呢？因为先觉者们意识到，审美活动对人的精神能产生巨大的潜移默化作用，它不但可以娱乐人，更可以感动人，鼓舞人，把人带向理想的彼岸，用当时人的话讲，它能含"理想美学、感情美学"为一体，"鼓舞吾人之理性，觉悟吾人之理性"（徐念慈《小说林缘起》）。就是说，审美文化具有其他事物所不能替代的教育和启蒙功能。此认识与龚自珍的"尊情说"相近，且又大大地加以扩展了。梁启超在《丽韩十家文抄序》中甚至认为，审美文化是民族精神的载体，是国民之魂！评价之高，无以复加。

与这种观念紧密相连的，是志士仁人们对文学艺术改造世界能力的极高期望，诗人黄遵宪提出："诗虽小道，然欧洲诗人，出其鼓吹文明之笔，竟有左右世界之力。"（《人境庐诗草笺注·黄公度先生论诗手札墨迹》）另一诗人高旭也认为，文学"足以转旋世界，发扬国光"（《答胡寄尘书》）。梁启超在谈到小说的审美价值时，更把这一点阐述得淋漓尽致："欲新一国之民，不可不先新一国之小说。故欲新道德，必新小

说；欲新宗教，必新小说；欲新政治，必新小说；欲新风俗，必新小说；欲新学艺，必新小说；乃至欲新人心，欲新人格，必新小说。何以故？小说有不可思议之力，支配人道故。”（《论小说与群治之关系》）这些观点在今天看来显然是过分夸张了，而且也不乏政治功利的色彩，然而，这毕竟是审美观念上的一大跃进，是对人的本质认识的一大提升，标志着中国审美文化进入了一个全新的时代。文化的变革、文化的更新就是从这里起步，并遍及各个领域去的。可以说，没有这一过程，便没有以后的“五四”新文化运动，它的积极意义远远超出了自身的不足。

诗界革命

晚清审美文化成绩最大、影响最广的方面还是要数文学，因为这一领域跟时代的步伐最紧，同时自身的变革也最突出、最显著。其中起步较早的是诗歌，“诗界革命”的口号是在19世纪末提出的，而实际上诗歌的革新早在该世纪70年代便开始了，当时被称作新派诗人的作家有黄遵宪、康有为、梁启超、谭嗣同、蒋智由、夏曾佑及丘逢甲等人。用梁启超的话说，所谓新派诗，“第一要新意境，第二要新语句，而又须以古人之风格入之”（《夏威夷游记》），这是诗歌革新的纲领，我们不妨称其为以新为美。新本是对旧的否定，针对着坚守古人格调、不肯随时代变化的“同光体”等旧派势力，黄遵宪提出了“我手写吾口，古岂能拘牵”的主张，宣称要解放诗的语言，实现口语和诗歌语言的合一。在这一点上，他其实是继承发扬了晚明以来所有主张语言变革的作家的观点，并把它提升到了革新的高度。黄遵宪的诗有一部分写的确实比较通俗，如《出军歌》《军中歌》等，另外，不少长篇大作体制宏伟，纵横驰骋，不受拘束，自由挥洒，这些都是作者的革新之处。

不过，黄诗毕竟没有跳出古诗的格式，这限制了他在语言方面的革新。黄遵宪的诗还不能称之为白话诗，他的作品实际上是旧体诗向新体诗的一种过渡。以新为美更多地还是体现在意境方面。黄遵宪本人曾说过，要写出“古人未有之物，未辟之境，耳目所历，皆笔而书之”。梁启超在推崇黄遵宪时，也称他能“以旧风格含新意境”。那么，什么是新意境呢？它主要体现为对国外新鲜事物的描写上，比如日本的风俗民情，美国的总统竞选，斯里兰卡的卧佛，巴黎的铁塔，以至于火车、轮船、电报、照相等等，这些内容是古典诗歌里从不曾见过的，它们的确开阔了人们的视野，为长久封闭在旧天地里的国人打开了一扇窗户。有些作

品在描写之余，还表达了作者充满求知欲和自信心的新的审美感受，如《登巴黎铁塔》一作中，诗人咏道："一览小天下，五洲如在掌。既登绝顶高，更作凌风想。何时御气游，乘球恣来往。扶摇九万里，一笑吾其傥。"这境界就不是古人所能想见的了，的确别有一种魅力。

然而，正如有人指出的，黄诗以及所有新派作家的诗描写新鲜事物较多，而抒写深刻、独特的人生感受，创造崭新的心灵化的审美境界却远远不够，这是比较令人遗憾的。事实上黄遵宪诗集中较为感人的还是关注时事、抒写忧愤的长篇史诗类作品，如《冯将军歌》《东沟行》《哭威海》《台湾行》《度辽将军歌》等等。这大概是由于现实的负载太重，以至于诗人更多地将注意力投给了救亡的事业吧。

"戊戌变法"失败以后，人们对政治改良普遍感到失望，掀起了推翻封建统治、建立民主共和国家的斗争，"南社"就是在这场斗争中涌现出来的一个文学团体。南社的诗歌创作还是以参与社会变革、介入政治斗争为主，观点上比前期更为激进，艺术上却依然采取旧体的形式，没有大的变化。不过，值得注意的是其中少数作家在意境上有了新的创造，比如高旭，他在《自题花前说剑图》中提出了"剑魂""花魂"一对审美意象，云："提三尺剑可灭虏，栽十万花堪一顾，人生如此差足奇，真风流亦真雄武。男儿不作可怜虫，唾壶敲缺声欲聋。图中人今别怀抱，花魂剑魂时相从。"剑魂与花魂代表诗人心中审美化了的两种人格理想，它们既包含变革社会、创造新世界的雄心，也饱含着个人对爱情和人性美的追求，它们的相配形成了外向与内向、阳刚与阴柔、责任心与个性美的统一，具有较高的审美价值。我们知道，此一对审美意象本是从龚自珍的"剑气箫心"演变而来，龚诗对新派诗人的影响于此也可见一斑。实际上无论龚诗还是高诗，其审美过程中都带有传统文化的某些因子，它们被作者赋予了新的意蕴。所谓艺术的变革和更新，并不意味着要完全抛弃旧传统，关键在于如何对待旧的传统，改造本身也是一种创新。

另一富有浪漫气质的诗人是苏曼殊，他的诗是爱国精神与个性、灵气的统一，受到人们的普遍喜爱。试看他的两首绝句：

> 海天龙战血玄黄，披发长歌览大荒。易水萧萧人去也，一天明月白如霜。（《以诗并画留别汤国顿》）

> 春雨楼头尺八箫，何时归看浙江潮？芒鞋破钵无人识，踏过樱花第几桥？（《本事诗》之九）

苏曼殊诗中也不乏传统的意象，甚而至于借用古人的句式，但是他表达的却属于现代人的情感。前一首于夸张的自我形象描写中显露出极度的悲愤；后一首作于日本，在思念故土的情感里别具一味凄凉的异国情调，爱国和自怜水乳般地交合在一起，读来尤为感人。

散文与小说

散文领域的变化也是相当喜人的，虽然到了清末，“桐城派”古文依然拥有一定的势力，且在原有基础上进行了某种改进，但其坚持封建伦理的基本立场未变，固守家法门户的态度也未变，实际上已不能适应时代发展的需要，成为散文变革的障碍。在这种形势下，文界革命的风潮便骤然兴起了，这场革命实际上也是“五四”新文化运动的先导。散文的解放，首先是语言的解放。如果说诗歌作为一种韵体艺术，其语言保留古代体式尚情有可原的话，那么散文作为一种广泛反映社会生活，表达人们思想观点、意愿、情感的应用性文体，语言上再不进行有力的变革，就不能令人容忍了。当时为了鼓动社会改革，宣传民众，涌现出了一批白话报刊和杂志，“新文体”正是在这一批报刊、杂志上酝酿发展起来的。梁启超作为最有影响的《时务报》主笔，发表了大量宣传变法、鼓吹社会改革的文章。他的文风“平易畅达，时杂以俚语、韵语及外国语法，纵笔所至不检束”，彻底打破了“桐城派”对散文的统辖，成为“新体散文”的一面旗帜。

我们将梁启超的散文与“五四”时期的散文比较一下，可以发现，梁的散文还保留着相当程度的文言句式，并非完全意义上的白话文，所谓“言文一致”，其实还不彻底；但是，它们已不是原来的意义上的古文了，毫不艰涩、深奥，而是非常畅达和浅显，可以说凡是识字的人都能看得懂。尤其重要的是梁氏散文的风格，它彻底摈弃了桐城派主张的雅洁、含蓄、欲吐还吞的那种传统的审美趣味，闸门大开，一任思想感情的潮水奔涌翻腾，不达淋漓尽致，决不罢休，其鼓动人、激励人的力量是相当惊人的。当作者将这种文风运用于对未来中国的憧憬，表达他的审美理想时，简直可以说是精光四射、神采飞扬。试录其《少年中国说》的片段以示：

> 日本人之称我中国也，一则曰老大帝国，再则曰老大帝国。是语也，盖袭译欧西人之言也。呜呼！我中国其果老大矣乎？任公曰：恶，是何言！是何言！吾心目中有一少年中国在。……老年人

如夕照，少年人如朝阳。老年人如瘠牛，少年人如乳虎。老年人如僧，少年人如侠。老年人如字典，少年人如戏文。老年人如鸦片烟，少年人如泼兰地酒。老年人如别行星之陨石，少年人如大洋海之珊瑚岛。老年人如埃及沙漠之金字塔，少年人如西伯利亚之铁路。老年人如秋后之柳，少年人如春前之草。老年人如死海之潴为泽，少年人如长江之初发源。此老年与少年性格不同之大略也。任公曰：人固有之，国亦宜然。……使举国之少年而果为少年也，则吾中国为未来之国，其进步未可量也。使举国之少年而亦为老大也，则吾中国为过去之国，其澌亡可翘足而待也。故今日之责任，不在他人，而全在我少年。少年智则国智，少年富则国富，少年强则国强，少年独立则国独立，少年自由则国自由，少年进步则国进步，少年胜于欧洲，则国胜于欧洲，少年雄于地球，则国雄于地球。红日初升，其道大光；河出伏流，一泻汪洋；潜龙腾渊，鳞爪飞扬；乳虎啸谷，百兽震惶；鹰隼试翼，风尘吸张；奇花初胎，矞矞皇皇；干将发硎，有作其芒；天戴其苍，地履其黄；纵有千古，横有八荒；前途似海，来日方长。美哉我少年中国，与天不老！壮哉我中国少年，与国无疆！

这样的气魄，这样的胸襟，这样的豪情，中国人真是久违了。郑振铎后来在谈到梁氏散文的影响时称，他的文章“打倒了所谓奄奄无生气的桐城派的古文，使一般的少年们都能肆笔自如，畅所欲言，而不再受已僵死的散文套式与格调的拘束，可以说是前几年文体改革的先导”（《梁任公先生传》）。钱玄同也指出：“鄙意论现代文学之革新，必数梁先生。”（《寄陈独秀》）如果将“五四”文化看做旭日之初升的话，那么梁氏的散文确确乎算得上一片朝霞。

小说在诸文学种类中尤其受到了革新者的重视，被梁启超称之为“文学之最上乘”，原因无他，其启蒙的功用最大、社会的影响最大而已。革新者重视小说，同时也就对以前的小说创作深为不满，因为它们不但不能发挥启蒙的作用，而且还有相反的效果。梁启超将旧小说的精神内涵概括为四种：状元宰相之思想、佳人才子之思想、江湖盗贼之思想和妖巫狐鬼之思想。它们毒化民众，消磨志气，成为“中国群治腐败之总根源”（《论小说与群治之关系》）。正因为此，所以他大力倡导“小说界革命”，要使小说一变成为鼓舞国民、团结国民、打击腐败势力、改造社会的有力武器。当时革新者们办了不少的小说杂志，最有影响的是《新小说》《绣像小说》《月月小说》和《小说林》，被称为四大小说杂

志。很多人在上面发表作品，梁启超本人也写了《新中国未来记》一作，并曾被康有为誉为救国的“灵药”。除了创作之外，文化界还介绍、翻译了大量的外国小说，其中不乏西方批判现实主义的杰作，这对于中国小说的改革和创新，对于日后“五四”新文学的兴起，意义都是很大的。

然而，晚清小说的总体成就并不高，尽管人们的期望值不低，而且将旧小说一笔抹煞，实际上它们并未达到《儒林外史》和《红楼梦》的水平，这恐怕与作者的创作态度有关。当时文化界是把小说当做政治宣传工具看待的，所谓“胸中所怀，政治之议论，一寄之于小说”（梁启超《译印政治小说序》）。至于人物性格的刻画，人性的剖析，以及审美观念的转移和嬗变都注意得不够，审美的价值更多地被政治考虑所压抑了。除了思想上的激进外，所谓新小说的“新”字也未能鲜明地体现出来。当时最有影响的是被称为“谴责小说”的四部长篇：《官场现形记》《二十年目睹之怪现象》《老残游记》和《孽海花》。它们均缺少深厚的文化内蕴，被鲁迅称为“辞气浮露，笔无藏锋”（《中国小说史略》）。不过，四部作品对晚清官场腐败和丑恶的揭露与批判还是相当触目惊心的，虽有所夸张，却依然具有重要的认识意义。

另外，戏曲界也出现了改革的气象，有一些宣传民主革命和妇女解放的作品问世，还有人把西方资产阶级革命的人物故事搬上舞台，如梁启超的《新罗马》《侠情记》等，虽然目的在于宣传和启蒙，但毕竟体现出了探索和革新的精神。当然，艺术上过于浅切，流于了口号和呐喊，还不能算是成功的创新之作。

中西文化的交融

这一时期对美学理论和艺术史的研究也取得了重要成果。与清前期相比，此时的研究有一个突出的新特点，这就是中西文化的交流和贯通。研究对象还是中国的艺术，但有了外来文化的参照和启发，眼光和看法就大不同了。成就卓著的乃是一代学者王国维。他的《红楼梦评论》吸收了康德、叔本华的美学思想，第一次明确提出了超越社会功利的审美价值观，否定和反对政治的、历史的、乐天的艺术，提倡以描写人生为旨归的新型艺术，这实际上是对整个传统审美文化的一种深层次的批判，同时也是对近代审美思潮的一种纠偏。在此基础上，他给予了《红楼梦》以新的阐释，认为此书是“悲剧中的悲剧”，是“宇宙之大著

述”，理由在于：它展示了人所面临的普遍的生存困境，使人类生活的真相得以昭然。上述观点虽有悲观主义的倾向，但对于打破旧的审美观念，建立新的现代的美学体系，无疑极为重要。

另一部著作《宋元戏曲考》，在全面梳理中国戏曲产生、发展过程的同时，也将中国的戏剧作品放在世界戏剧的大背景中进行观照，得出了一系列极其重要的美学结论。影响最大的还是他的《人间词话》，在这部著作中王国维提出了“境界”这一美学范畴，于吸收西方美学观点的基础上，创立了“有我之境”与“无我之境”，“造境”与“写境”，“入乎其内”与“出乎其外”等一系列两两相对的理论概念，建立起一个具有现代文化精神的新的中国诗学体系。上述理论成果使王国维成为连接中西美学的大家。

王国维的确当得上是中国新文化的开山。

元明清三代，中国走过了最为漫长的一段路程，这漫长主要是因为它的曲折和迂回。在经历了一曲回肠荡气的乐章之后，审美文化终于跨入了新时代的大门。古老的文明的确应该有一番更新和重建了，就像凤凰涅槃那样，她需要在烈火中沐浴出一个新的自己。

历史进入新纪元后的今天，我们终于发现，数千年凝聚成的中华文化精神并未成为过去，相反，她正在转化为新文化的支柱和底座。待传统文明与新文化精神融合成一体时，一个伟大的时代又要开始了。

拥有辉煌过去的民族，也将拥有辉煌的未来。

[1]《南田论画》，引自《历代论画名著汇编》，文物出版社，1982年版。

[2]《陶瓷资料》，引自冯先铭《中国陶瓷》第541页。

[3]严迪昌《清词史》第284页，江苏古籍出版社版。

[4]《中国小说的历史的变迁》，载《鲁迅全集》，第9卷，人民文学出版社，1981年版。

[5]唐富龄《明清文学史·清代卷》第186页，武汉大学出版社。